



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

Opción de Titulación

“ NOTAS AL PROGRAMA ”

que para obtener el título de

Licenciado en Educación Musical

Presenta:

MARÍA GABRIELA FRANCO INZUNZA

Asesores: Mtra. Thusnelda Nieto Jara
Dr. Felipe Ramírez Gil



México, D. F.

2004

M. 339528



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

A mi madre, la inspiradora Emma que aunque ya no está en este mundo siempre nos llevó a casa bellas melodías con su perfecto silbar y con los discos de los cuentos clásicos de Walt Disney, El Cascanueces y colecciones de música clásica en general.

A mis abuelos ya fallecidos, cómplices de mis travesuras de infancia que me brindaron todo su amor y su compañía.

A mi padre, el hombre más despistado que he conocido y que me ha apoyado con su cariño de siempre.

A mi hija Daniela Sofia que gusta en gran manera de la música y tiene un largo camino que recorrer junto a ella.

A mis sobrinos que juntos son dinamita pero disfrutan mucho la compañía de la música.

A todos los niños mexicanos que tienen gran necesidad de una buena educación musical.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por heredarme el deseo de concluir grandes proyectos.

A mi esposo Daniel por compartir conmigo el esfuerzo para lograr este nuevo eslabón en mi vida.

A mi hija Daniela Sofia por haberse convertido en el motor de mi superación desde que llegó a mi vida.

A mi maestra de piano, Margarita Sánchez de Corona que me motivó siempre a seguir en mi carrera de música.

A mi maestra de canto, Thusnelda Nieto por alentarme a trasladarme a la Ciudad de México para estudiar esta Licenciatura y por brindarme su apoyo incondicional para mi formación musical.

Al Prof. Felipe Ramírez y demás maestros que contribuyeron en la preparación de mis estudios y titulación en la Escuela Nacional de Música.

A todos aquellos que consciente o inconscientemente incidieron en la realización de esta carrera.

*¡ Poetas del futuro ! ¡ Oradores, cantantes, músicos del porvenir !
No será este día quien deba justificarme y responder por mí,
deben ser vosotros, la nueva generación, pura y atlética, continental,
la más grande de todas las conocidas.
¡ Despertad, pues vosotros debéis justificarme ! ...*

... ¡ Esperando de Vosotros lo más importante !

Walt Whitman

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	Páginas 7
METODOLOGÍA GENERAL	12

1.- DIEZ CANCIONES PARA NIÑOS PEQUEÑOS

ROCÍO SANZ QUIROZ
(1934-1993)

- *Canción del relojito*
- *Las gotitas cantarinas*
- *El sueño de los juguetes*
- *Marcha de los números*
- *Canción del número diez*
- *Vals del número tres*
- *Canción para escribir cartas*
- *La ronda del tiempo*
- *Canción del la letra "U"*
- *Las víboras y los alacranes*

1.1 Contexto histórico del compositor	19
1.2 Aspectos biográficos del compositor	20
1.3 Análisis esquemático de la obra	22
1.4 Sugerencias didácticas e interpretativas	25

2.- CANCIONES MEXICANAS PARA NIÑOS

MANUEL MARÍA PONCE
(1882-1948)

- *La primavera*
- *La luna*
- *La aurora*
- *La lluvia*

2.1 Contexto histórico del compositor	36
2.2 Aspectos biográficos del compositor	38
2.3 Bosquejo biográfico del autor del texto	40
2.4 Análisis esquemático de la obra	41
2.5 Sugerencias didácticas e interpretativas	43

3.- DOS CANCIONES MEXICANAS

SALVADOR MORENO

(1916- 1999)

- *Zopilote llamó al cuervo*
- *El reloj de la villa*

Páginas

3.1 Contexto histórico del compositor	48
3.2 Aspectos biográficos del compositor	49
3.3 Bosquejo biográfico del autor del texto	50
3.4 Análisis esquemático de la obra	51
3.5 Sugerencias didácticas e interpretativas	52

4.- CANTOS DE HOGAR

CARLOS GÓMEZ BARRERA

(1918- 1996)

- *Arrurrú*
- *Lección de solfeo*

4.1 Contexto histórico del compositor	55
4.2 Aspectos biográficos del compositor	56
4.3 Análisis esquemático de la obra	58
4.4 Sugerencias didácticas e interpretativas	59

5.- DOS CANCIONES

BLAS GALINDO DIMAS

(1910-1993)

- *Arrullo*
- *Madre mía, cuando muera*

5.1 Contexto histórico del compositor	62
5.2 Aspectos biográficos del compositor	64
5.3 Bosquejo biográfico del autor del texto	66
5.4 Análisis esquemático de la obra	67
5.5 Sugerencias didácticas e interpretativas	68

6.-SEIS CANCIONES PARA CANTAR A LOS NIÑOS

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK

(1916-1994)

- *Din don*
- *La casa*
- *La vieja Inés*
- *Ron ron*
- *El niño azul*
- *El alacrán*

6.1 Contexto histórico del compositor	70
6.2 Aspectos biográficos del compositor	71
6.3 Análisis esquemático de la obra	73
6.4 Sugerencias didácticas e interpretativas	76

7.- CINCO CANCIONES DE NIÑOS

SILVESTRE REVUELTAS

(1899-1940)

- *El caballito*
- *Las cinco horas*
- *Canción tonta*
- *Canción de cuna*
- *El lagarto*

Páginas

7.1 Contexto histórico del compositor	81
7.2 Aspectos biográficos del compositor	83
7.3 Bosquejo biográfico del autor del texto	85
7.4 Análisis esquemático de la obra	86
7.5 Sugerencias didácticas e interpretativas	88

8.- JICARITA

BLAS GALINDO DIMAS

(1910-1993)

8.1 Análisis esquemático de la obra	91
8.2 Sugerencias didácticas e interpretativas	92

9.- TRES POEMAS DE GONZÁLEZ MARTÍNEZ

MANUEL MARÍA PONCE

(1882-1948)

- *Nocturno de las rosas*
- *Onda*
- *La despedida*

9.1 Bosquejo biográfico del autor del texto	94
9.2 Análisis esquemático de la obra	95
9.3 Sugerencias didácticas e interpretativas	97

10.- EL TECOLOTE

SILVESTRE REVUELTAS

(1899-1940)

10.1 Bosquejo biográfico del autor del texto	99
10.2 Análisis esquemático de la obra	100
10.3 Sugerencias interpretativas	101

CONCLUSIONES	102
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	104
---------------------------	-----

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

“La educación musical es tan antigua como la cultura humana”¹. Esta afirmación me ha llevado a reflexionar sobre la importancia de esta educación en la historia de la humanidad. En la actualidad se han realizado muchas investigaciones del efecto de la música en el ser humano, y se ha coincidido en que éste es positivo, como lo aborda Montse Sanuy en la siguiente cita: “Tenemos la certeza del beneficio que supone la actividad musical para todos, y además la convicción de que no existe ningún niño sin algunas dotes para la música”². En el mismo texto agrega: “El fomentar y potenciar en la escuela capacidades y destrezas musicales es beneficioso no solo en relación a la música, sino también para la actividad mental que supone”. Ana Lucía Frega afirma: “Es indispensable que el maestro comprenda que el mundo de la música, a la vez que desarrolla la natural musicalidad del niño, va ayudándolo a desenvolver las técnicas de su expresión mientras va entregándole las informaciones sobre la naturaleza y organización del mundo de los sonidos”³. En relación a estas citas puede observarse que para una educación musical debería partirse de estas dotes naturales innatas para la música y orientarlas para que tengan un desarrollo óptimo desde la infancia, pues éstas también afectan el proceso mental y emocional del individuo, y el educador musical debería tener un papel esencial en esta labor.

Desafortunadamente, en México, los programas educativos de los distintos niveles no parecen dar a la educación musical la importancia que tantos estudiosos de esta área manifiestan. Luis Ignacio Helguera menciona con respecto a este tema: “En México no solo no existe una educación musical suficiente en los niveles escolares de preprimaria, primaria y secundaria; tampoco existe en las propias comisiones oficiales de Educación, que han llegado al absurdo de plantear carácter opcional a la asignatura ‘Música’(...) y cuando la materia se imparte en escuelas públicas y privadas, por lo común la materia acusa graves carencias”⁴. Para reforzar este planteamiento cito las palabras de Julio Estrada: “El sistema educativo nacional que se encarga de la educación en los niveles de primaria y secundaria, no atiende de manera satisfactoria las necesidades de educación musical. La falta de maestros preparados, metodología, libros de texto sobre apreciación musical y organismos que impulsen la creación de grupos populares (coros, bandas, orquestas) hacen que la educación musical de nivel masivo sea deficiente y no pueda resolver los objetivos que hasta ahora se plantea”⁵.

Una de las partes fundamentales de la clase de música es el canto. Zoltán Kodály menciona: “Si quisiéramos tratar de expresar la esencia de esta educación en una sola palabra, ella podría ser, únicamente ‘cantar’ (...) nuestra era mecanizada nos conduce por un camino que termina en el hombre-máquina; solamente el espíritu del canto puede

¹ Carmen Carrasco, Friss Gábor. *Música para todos*. Ricordi, 1984. PP. 5

² Montse Sanuy. *Aula sonora. Hacia una educación musical en primaria*. Morata. Segunda edición, 1996. PP. 18

³ Ana Lucía Frega. *Música para maestros*. Graó, de IRIF, S. L. Cuarta edición, 2001. PP. 59

⁴ Graciela Agudelo Murguía. *Iniciación musical para niños. Método GAM. Primer curso*. UNAM, ENM, 1998. PP. 5

⁵ Julio Estrada y Luis Alfonso Estrada. *La música y las Instituciones en el México Actual*. Vol. 1 No. 5 de la colección *La música de México*. Ed. Julio Estrada (México: UNAM. Primera edición, 1984). PP. 81

salvarnos de este destino (...) estamos firmemente convencidos de que la humanidad vivirá mucho más feliz cuando haya aprendido a vivir con la música más dignamente. Cualquiera que trabaje por este fin, en una senda o en otra, no habrá vivido en vano”⁶

En mi propia experiencia como profesora titular de música en escuelas de nivel preescolar, primaria y secundaria en cuanto a la enseñanza de la música y en especial del canto, me he encontrado con un desinterés generalizado al respecto, ya que a los alumnos se les permite ‘cantar’ sin ningún cuidado de afinación, dicción, interpretación y/o musicalidad; incluso en muchas ocasiones ni siquiera cuentan con profesores de música que se encarguen de esta área, por lo que los profesores de grupo o educadoras son quienes realizan esta clase. El canto podría ser la base de la musicalidad y de la ejecución instrumental en general.

“La atención que se preste al manejo de la voz desde la niñez tendrá repercusiones a través de toda la vida. Tanto los médicos como los pedagogos lo confirman. Por esta razón, es importante que los maestros de enseñanza musical que laboran en instituciones de educación básica, incluyendo desde luego el nivel preescolar, conozcan y apliquen algunos principios necesarios para una buena emisión vocal, tanto en su persona como en la de los niños que les son confiados, puesto que ellos imitan con gran facilidad las cualidades o defectos de quienes los rodean. El niño, de manera consciente o inconsciente, copia de su profesor el estilo de emitir la voz, de respirar, de cantar”⁷. Al analizar esta situación como educadora musical, sentí la necesidad de una mayor preparación de técnica vocal, lo que me llevó a realizar estudios más a fondo en este ámbito; ayudándome a entender cada vez mejor su importancia y utilidad en la educación. Por lo tanto, y con base a lo anterior he decidido orientar el presente trabajo al canto como uno de los grandes soportes de la educación músico-escolar.

Por otro lado, no debemos perder de vista que conocer las propias raíces es lo que contribuye a la identidad de un pueblo, motivo por el cual he decidido estudiar obras mexicanas que podrían utilizarse en la educación musical de nivel primaria para las cuales apporto mis propias sugerencias didácticas y metodológicas.

El repertorio que he seleccionado con este propósito incluye canciones y ciclos de canciones, todas ellas con acompañamiento de piano. Las piezas que integran los ciclos son de muy corta duración además de presentar diferentes grados de dificultad, por lo que se abordan repartidas a o largo de los seis grados correspondientes al nivel primaria. Para ello se ha tomado en cuenta su rango melódico: mientras éste sea mayor, se utilizará con los grupos de edades mayores en correspondencia a la tesitura general de las voces. Los rangos melódicos a estudiar son:

RANGO MÍNIMO MI 5 a LA 5 una cuarta

RANGO MÁXIMO SI 4 a FA 6 una doceava

El sonido a entonar más grave será SI 4 y el más agudo FA 6.

Otros factores que se tomaron en cuenta fueron el tipo de compás, dificultades rítmicas, melódicas y armónicas de las obras.

⁶ Ana Lucía Frega. Op. cit. PP. 24 y 25

⁷ María del Consuelo Medina Guerrero. *Enseñanza musical en educación básica. Estudio histórico documental*. Universidad de Guadalajara. Musical Iberoamericana, 2002. PP. 21 y 22

El repertorio se utilizará para canto al unísono con la finalidad de estudiar a través de él la afinación exacta en una sola voz e interpretación musical. El método de trabajo consistirá en abordar ejercicios de relajación, respiración, postura corporal, emisión de la voz, vocalizaciones y dinámica musical. También en el trabajo directo de asimilación de las obras se utilizarán la imitación y la memoria auditiva.

Las notas al programa contendrán las obras con información referente a los datos biográficos del compositor de cada una de ellas así como de su contexto histórico, un análisis esquemático de la obra y mis sugerencias didácticas e interpretativas.

El programa de recital público tendrá una duración aproximada de 52 minutos de los cuales 28 serán utilizados para cantar con un grupo de niños. Actualmente no me encuentro laborando para ninguna institución, razón por la cual no cuento con material humano para realizar este trabajo. La Escuela Nacional de Música sólo ha podido facilitarme un grupo de niños cuyas edades corresponden a los grados de segundo, tercero y cuarto de primaria por lo que las piezas a cantar por parte de ellos se orientarán al programa diseñado para los niveles de primero a cuarto. Únicamente abordarán una pieza correspondiente al quinto grado y otra al sexto por razones de que la dificultad es mayor a lo que se planeó para ellos. La otra parte del programa tendrá una duración aproximada de 24 minutos. Será interpretada por mí misma cantando el resto de las piezas correspondientes a los grados de quinto y sexto. Además cantaré otras obras no contempladas en el diseño para primaria por su grado de dificultad; el propósito de éstas es mostrar un mayor nivel de desarrollo técnico vocal, que es apropiado como anteriormente se mencionó en un profesionalista de la educación musical.

Los objetivos que persigue este trabajo son:

- Analizar repertorio de canciones mexicanas para evaluar si podrían tener un uso pedagógico dentro de la educación musical de nivel primaria.
- Seleccionar obras para estudiar el canto en la educación musical de nivel primaria.
- Incrementar el conocimiento en los niños de la música y compositores mexicanos.

De la misma manera espero aportar obras para el uso del educador musical de nivel primaria e incrementar el repertorio de la música escolar y difundir entre la población infantil y los docentes de la música el nombre y trabajo de algunos compositores mexicanos.

A continuación se presentarán las tablas con el plan de canciones en correspondencia al grado escolar indicado, así como sus autores y tesitura:

CANCIÓN	COMPOSITOR	REGISTRO MELÓDICO	GRADO ESCOLAR
El sueño de los juguetes	Rocío Sanz	MI5-DO6	Primero
Canción del número diez	Rocío Sanz	MI5-LA5	Primero
Vals del número tres	Rocío Sanz	DO5-DO6	Primero

Marcha de los números	Rocío Sanz	DO5-DO6	Segundo
La ronda del tiempo	Rocío Sanz	DO5-DO6	Segundo
Canción de la letra "U"	Rocío Sanz	RE5-SI5	Segundo
Canción para escribir cartas	Rocío Sanz	RE5-DO6	Segundo

Las víboras y los alacranes	Rocío Sanz	REb5-MIb6	Tercero
La primavera	Manuel M. Ponce	MI5-MI6	Tercero
Din don	Carlos Jiménez Mabarak	RE5-MIb6	Tercero
El caballito	Silvestre Revueltas	FA5-MI6	Tercero

Madre mía, cuando muera	Blas Galindo	MI5-MI6	Cuarto
Lección de solfeo	Carlos Gómez Barrera	DO5-RE6	Cuarto
La luna	Manuel M. Ponce	RE5-RE6	Cuarto
Zopilote llamó al cuervo	Salvador Moreno	DO5-MI6	Cuarto

Jicarita	Blas Galindo	RE5-MI6	Quinto
Arrurrú	Carlos Gómez Barrera	SI4-MI6	Quinto
Canción del relojito	Rocío Sanz	DO5-FA6	Quinto
La lluvia	Manuel M. Ponce	FA5-FA6	Quinto

La aurora	Manuel M. Ponce	MI5-FA6	Sexto
Arrullo	Blas Galindo	RE5-FA6	Sexto
El reloj de la villa	Salvador Moreno	DO5-FA6	Sexto
Ron ron	Carlos Jiménez Mabarak	MI5-FA#6	Sexto

En los objetivos generales del trabajo basado en este repertorio se encuentran la práctica de la *dinámica* musical y de la ejecución basada en una dirección musical concreta de gesto por parte del profesor en este caso.

Otro de los objetivos es estimular la imaginación de los niños como elemento para despertar el interés por estas obras, y finalmente utilizarla pudiera disminuir la subjetividad del trabajo musical.

***NOTA:** Este programa de canciones está ideado para que se utilice como parte del programa de música escolar, que incluya cantos polifónicos, ejecución instrumental y otras áreas correspondientes a la educación musical integral.

METODOLOGÍA GENERAL

El resultado integral de las áreas que se mencionarán a continuación consistirá en una buena calidad del canto, y consecuentemente, una buena educación para los niños de edad escolar de nivel primaria.

1. *Postura corporal*
2. *Respiración*
3. *Relajación*
4. *Emisión*
5. *Vocalización*
6. *Ritmo*
7. *Entonación*
8. *Articulación*
9. *Expresión (dinámica)*

A continuación se explicará a qué se refiere cada una de ellas, y con que ejercicios se abordarán.

1.- Postura corporal

La postura corporal se refiere a buscar la posición más natural, equilibrada e idónea que debe mantener el cuerpo de quien va a cantar, dentro de cualquier forma que deba tener el individuo: estar de pie, sentado, caminando, etc.

Para ello el profesor deberá cuidar principalmente que la parte correspondiente al tronco permanezca erguida, ya que es esta área donde se forma la columna de aire esencial para el canto, así como el apoyo del diafragma para el mismo. Igualmente debe mantenerse en lo posible la posición vertical natural del cuerpo; esto es, en caso de estar de pie el cuerpo erguido, pies con la planta completamente apoyada en el suelo y con una abertura del compás simétrica a los hombros para lograr un apoyo y equilibrio adecuados. Brazos colgando a los lados del cuerpo con manos sueltas y relajadas. En caso de tener que sostener un libro o partitura para leer lo que se está cantando colocarlo a la altura del pecho para no tapar la vista hacia el profesor, que es quien está dirigiendo la música. La cabeza debe permanecer en su posición natural con la vista al frente.

Cuando la postura exige estar sentado, debe estar el tronco del cuerpo erguido en el filo de la silla o asiento con las piernas ligeramente abiertas y la planta de los pies apoyada completamente en el suelo. Las manos abiertas descansando sobre los muslos. En caso de tener que sostener la partitura, ésta deberá tomarse de la misma manera que se describió en la posición de pie. La vista al frente.

Cuando se está en movimiento, caminando, el paso debe ser tranquilo sin trote para mantener lo más posible una postura parecida a la de estar sin movimiento. El braceo debe ser amplio y relajado con las manos sueltas siempre y cuando la obra no indique otra cosa., la cabeza debe permanecer en lo posible con la vista hacia delante.

Cualquier otra posición lo que debe buscar es lo mas cercano a tronco erguido, vista al frente, apoyo y equilibrio del cuerpo.

2.- Respiración

El cuidado de la forma en que se respira para cantar es muy importante.

La inhalación preferentemente debe realizarse por la nariz, aunque en casos de cantar algo que deba mantener sosteniendo mucho tiempo una nota, o que el tiempo para respirar sea muy corto y rápido, llevará a la necesidad de practicar una inhalación mixta, es decir, que exija aire tanto por la nariz como por la boca. La exhalación debe ser sólo por la boca.

El trabajo muscular interno del cuerpo que se realiza para cantar presenta cierta dificultad para instruirlo, por lo que se sugiere trabajar con sensaciones que en realidad pueden escucharse ilógicas, pero que funcionarían en el trabajo adecuado para el canto, tal como se observan en los siguientes ejercicios.

- Inhalar por la nariz, de pie, con la postura recomendada anteriormente,¹ haciendo que el aire baje por todo el cuerpo, inflando el estómago, la cintura y la espalda; y descendiendo todavía más abajo hasta llegar a la planta de los pies -no elevar el pecho al respirar, el aire no debe moverlo-. Exhalar por la boca emitiendo un sonido “s” largo constante hasta que el aire haya salido completamente. Cuidar que no se perciba movimiento o temblor durante la emisión. Ésta debe hacerse al tiempo que la sostiene el estómago apoyando hacia fuera, como empujando hacia delante un objeto con él. Este mismo ejercicio se puede variar soplando.
- Para estimular el movimiento del diafragma, se hace la misma inhalación anterior y se sostiene el aire dentro del cuerpo unos momentos. Después en tres movimientos rápidos se expulsa presionando cada vez con el estómago hacia afuera con cualquiera de estos sonidos: “ff-ff- ff”, “ss-ss-ss”, “ha-ha-ha”, donde el último movimiento se sostiene un poco más.

¹ Véase *Postura corporal*.

3.- Relajación

Este es un punto, aunque igualmente importante que los demás, muy especial y delicado ya que depende en gran manera del logro de éste para obtener una buena calidad de los sonidos. Por otro lado, cuando no se cuenta con una buena relajación para cantar la tensión muscular podría ser una de las causas importantes de daño al aparato de fonación, y el trabajar la voz en esta manera es lo que puede llevar a lastimar cualquiera de sus elementos conllevando a fatiga, dolor, disfonías y en casos más severos a lesiones importantes de la voz.

Con la postura de pie recomendada en el punto 1, mantener una inhalación lenta y constante por la nariz, a lo que le sigue la exhalación también lenta por la boca. Al mismo tiempo que se realiza, se llevarán a cabo algunos ejercicios de relajación. Se recomiendan dos repeticiones por cada uno excepto el último caso.

A continuación se presenta la descripción:

- La cabeza se inclina suavemente hacia atrás con la vista hacia arriba y después hacia delante llevando la vista hacia abajo.
- La cabeza se inclina suavemente llevando la oreja derecha hacia el hombro derecho y posteriormente lo mismo al lado contrario.
- La cabeza hace medio giro hacia la derecha llevando la vista hacia el lado derecho al cuerpo y posteriormente el mismo movimiento hacia la izquierda.
- Rotar varias veces la cabeza hacia la derecha haciendo círculos completos; después lo mismo hacia la izquierda.
- Los hombros realizan algunos giros hacia delante, después lo hacen en sentido contrario, hacia atrás.
- Los hombros se mueven alternando hacia atrás y adelante.
- Los hombros se mueven alternando hacia arriba y abajo.
- El cuerpo completo hace medio giro dejando que los brazos se muevan en su posición relajada y natural. El giro será de izquierda a derecha manteniendo los pies en su lugar. Sólo el pie que se use como eje para el movimiento quedará en la misma posición mientras el otro se mueve con el cuerpo despegando el talón del piso, pero la punta sigue tocándolo. Ahora el cuerpo girará al lado contrario y seguirá alternándose formando un balanceo. Este ejercicio se repetirá varias veces, tomando como parámetro el tiempo que se necesite para lograr inhalación y exhalación lentas por tres veces continuas.

4.- Emisión

Tras la adopción de todo lo indicado en los puntos anteriores, se iniciará con la emisión y calentamiento de la voz.

Se realiza durante la exhalación el primer tono con el sonido de la consonante “M” largo hasta que el aire haya salido del cuerpo y se emite con suavidad en el tono más cómodo para cada persona. A partir de aquí estos ejercicios se harán tres veces.

Se articula cada sonido largo con las siguientes letras: “M-I-M-E-M-A-M”. Lo entona el grupo de niños a partir de la nota RE5 y se va ascendiendo por medios tonos hasta llegar al límite agudo de la tesitura general sin forzar las voces. Después desciende de la misma forma hasta llegar al límite contrario, que según va calentándose la voz crece un poco, lo cual debe manejarse delicadamente por parte del profesor. Estos ejercicios se les pedirá a los niños que los realicen haciendo un gran hueco dentro de su boca como si tuviesen una manzana entera adentro, o quisieran emitir una “O” pero con boca cerrada con la intención de ayudar en la elevación del paladar: Al mismo tiempo se les pide que “empujen su estómago hacia fuera” (esto último con el tiempo se les enseñará que el nombre correcto y el músculo que se mueve en realidad es el diafragma).

5.- Vocalización

Las vocalizaciones se realizan con la finalidad de completar el calentamiento e iniciar el trabajo directo de las cuerdas vocales, apoyar el desarrollo de su flexibilidad y la colocación de los sonidos que abarca su tesitura general; es decir, se refiere a la gimnasia de las cuerdas vocales, estiramientos, encogimientos, etc. Todo esto se realiza apoyado por los puntos mencionados anteriormente.

Estos ejercicios se realizan con sílabas variadas. Algunos ejemplos son: “PA-PA-PA”, “RÍ-O, RÍ-O, RÍ-O”, trompetillas, “MO”, etc. En cada ocasión se deben variar los dibujos melódicos, primero se pedirá entonar media escala ascendente y descendente; en el ejercicio que le sigue se manejarán entonaciones de intervalos de terceras, después se pueden manejar otros como cuartas, quintas, arpegios mayores y menores, etc. Así mismo se pedirá la entonación de una escala completa mayor o menor según se considere mas conveniente en base a los requerimientos del repertorio que se planea abordar en la clase. Todos los ejercicios ascenderán y descenderán a lo largo de la tesitura de la voz, diferenciando entre el subgrupo de voces agudas, que deben de ascender mas que el subgrupo de las voces graves, y viceversa, que las voces graves descenderán más que las agudas.

6.- Ritmo

Los ejercicios rítmicos se considera que deben practicarse como un apoyo al montaje del repertorio a estudiar, y se realizarán de acuerdo a las dificultades rítmicas y de articulación del texto que presente una obra o sección de la misma.

Algunos ejemplos son:

- Aplaudir el ritmo por trozos pequeños, imitando al maestro.
- Sin entonar todavía, decir el texto con el ritmo enfatizando en las sílabas y su articulación correctas también imitando al maestro.

7.- Entonación

Este aspecto debe cuidarse constantemente. Siempre debe procurarse una afinación exacta, en especial buscando la altura de los tonos más agudos y más graves por ser los más difíciles de afinar. La altura en todo momento debe cuidarse que sea la adecuada. Para ello se hará referencia a los elementos de manejo de aire, apoyo del diafragma, levantamiento de paladar, postura, etc. Finalmente el profesor debe acostumbrar a los alumnos a cantar entonados y afinados como un elemento regular de la clase.

8.- Articulación

La articulación también debe manejarse con los alumnos como otro de los elementos importantes para lograr la música.

Ésta consistirá en abordar ejercicios con diferente forma de articulación como fraseo, stacatto, picado, acento, etc. pero también tomando fragmentos reales de las obras de repertorio que se estén manejando en cada momento del curso.

Finalmente los objetivos de los ejercicios separados son lograr resolver las dificultades técnicas que se presenten en dicho repertorio. La articulación puede trabajarse simultáneamente con los ejercicios de vocalización (véanse en el punto 5 de *metodología general*) utilizando los mismos criterios de dibujos melódicos, pero variando tanto en ritmo como en diferentes formas de articulación que se manejarán durante el curso.

9.- Expresión (dinámica)

La expresión es uno de los elementos característicos de la música, pues ayudará a definir una emoción o sentimiento que se comunicará a quienes escuchen la obra. Para ello se utilizan los elementos de dinámica que normalmente aparecen ya indicados en la partitura de las obras, pero que si en un momento dado no estuvieran deben aplicarse según el estilo de la obra y/o sensibilidad del profesor.

Algunos ejemplos de estos elementos son:

"f" (forte)
"ff" (fortísimo)
"mp" (mezo-piano)
"cresc" (cresciendo)
"dim." (diminuendo)
"rit." (ritardando)
"accel." (acelerando)
"< >" (reguladores)
...etc.

Algunos ejercicios que pueden utilizarse para trabajar la dinámica son:

- Sostener un sonido, ya sea al unísono o en distintos tonos que armonicen pero siguiendo las indicaciones que el profesor, que en ese momento es el director musical, esté presentando a lo largo del sonido.
El profesor debe variar constantemente las indicaciones de dinámica que seguirán los alumnos como cambios de intensidad, cortes, entradas, respiraciones, cambios de tempo.
- Seleccionar pequeños trozos ya establecidos de piezas que manejen diversas indicaciones de dinámica, y ejecutarlos parcialmente.

NOTA: Se debe tomar en cuenta que no necesariamente deben utilizarse todos los ejercicios aquí planteados en todas las sesiones de trabajo con los niños pues tomarían demasiado tiempo y no es la finalidad que se persigue. Se recomienda tomar para cada sesión uno o dos de cada punto mencionado sólo para introducir a los niños al trabajo de repertorio, cuidando pasar por todos en el transcurso de varias sesiones de trabajo. Sin embargo, el profesor puede contar con el conocimiento de otros ejercicios equivalentes a los aquí mencionados, o bien, crearlos él mismo y pueden ser usados también para variar más el trabajo con los niños.

Los ejercicios específicos y forma de trabajo para las piezas de repertorio programado se mencionarán en su punto 4 correspondiente, referente a *Sugerencias didácticas e interpretativas*.

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Rocío Sanz Quiroz perteneció a los compositores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, aquellos entre los que se encuentra la tercera generación nacionalista; para este momento, la revolución mexicana ya había quedado atrás, y aunque la corriente nacionalista todavía estaba presente, era un momento en el que se habían dado muchas transformaciones, los compositores como Carlos Jiménez Mabarak buscaban nuevas tendencias sonoras y modernas. A pesar de que Manuel M. Ponce, José Rolón, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez conocían dentro de las técnicas modernistas el dodecafonismo, no lo utilizaron para expresar su nacionalismo. Fue Rodolfo Halffter quien enseñó y utilizó esta técnica dentro de sus obras mexicanas. Halffter ejerció una influencia muy grande en Rocío Sanz y en un grupo de compositores al que ella misma pertenecía llamado *Nueva música de México* (Rocío Sanz, Raúl Cosío, Rafael Elizondo, Jorge González Ávila, Guillermo Noriega, Federico Smith y Leonardo Velásquez).

Sanz siempre estuvo interesada en las técnicas modernistas de composición, lo que la llevó a trasladarse a Estados Unidos para continuar sus estudios musicales adentrándose en la composición. De la misma manera estudió en Moscú para incrementar sus conocimientos en el tiempo en que en este país, las técnicas modernistas eran abordadas por los compositores de ese momento: allí pudo conocer las influencias modernas de composición aunadas a las ideas nacionalistas. Rocío permanecía retroalimentándose continuamente, y como ya se mencionó, se interesaba en el dodecafonismo, pero también en la música electrónica entre otras. En México, durante sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, tuvo como influencias a Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak y principalmente a Rodolfo Halffter, del que como se dijo anteriormente, fue seguidora.

Por otro lado, durante mucho tiempo trabajó con profesionales de la escena como bailarines y actores, quienes compartían el espíritu nacionalista de una manera u otra en sus respectivas disciplinas y proyectos.

Por algún motivo, Rocío Sanz se sintió muy atraída a la realización del trabajo orientado a los niños, y dedicó la mayor parte de su vida a su programa de radio *El rincón de los niños*, el cual le permitió mantener un contacto con otros compositores y profesionales de la música, también con personas dedicadas a la comunicación, periodismo, otros artistas, etc. y con la Universidad Nacional Autónoma de México.

1.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Las fuentes de información sobre el nacimiento de **Rocío Sanz Quiroz** manejan diferente fecha, pero coinciden en que fue en San José, Costa Rica; y son como siguen:

27 de febrero de 1934 (Pareyón. *Diccionario de música en México*)*

28 de enero de 1934 (Casares, Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*)*

28 de enero de 1933 (Sadie Julie Anne. *Diccionario of women composers*)*

Rocío Sanz fue compositora y la mayor parte de su obra la dedicó a la escena: obras teatrales estrenadas en México, ballets y música para cine (cortometrajes).

Inició sus estudios musicales con su tía Rosita Quiroz; ingresando posteriormente al Conservatorio de Costa Rica, donde estudió de 1950 a 1951. Posteriormente se trasladó a Estados Unidos a continuar sus estudios en Los Angeles City College; ahí estudió piano y composición de 1952 a 1953. Después viajó a México y en esta ciudad ingresó al Conservatorio Nacional de Música donde estudió hasta 1958 bajo la cátedra de Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak y Rodolfo Halffter.

Más adelante obtuvo una beca para estudiar de 1965 a 1967 en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú. Allí cursó composición con Guiorguievich Feré. A su regreso a México realizó estudios de música electrónica en el Conservatorio Nacional entre 1969 y 1970.

Una de sus grandes actividades fue la enseñanza de la música en instituciones como la Escuela Nacional de Danza, la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Centro Universitario de Teatro entre 1972 y 1980. Además fue coordinadora de proyectos especiales del Ballet Folklórico de México de 1970 a 1971. También fue asesora de otras compañías de danza y teatro de 1959 a 1964, y compositora residente del Teatro de la Universidad Veracruzana. Así mismo fungió como jefa de la discoteca, redactora de notas bibliográficas y productora de programas en radio UNAM desde 1966, donde creó el exitoso programa radiofónico *El rincón de los niños* al que le dedicó la mayor parte de su tiempo y que fue transmitido desde 1972 por esta misma radiodifusora. Fue en radio UNAM donde conoció música de muchos otros compositores recibiendo un premio por dicho programa *El rincón de los niños* por el Grupo Signo de México, en 1981.

Rocío Sanz fue miembro de la Liga de Compositores de Música de Concierto y del Sindicato de Músicos y Compositores de México. Entre sus obras notables se encuentra *Hilos*, una suite para orquesta de cuerdas y *Canciones de la muerte* para soprano; ambas obras fueron presentadas en 1993 en el Congreso de Mujeres Compositoras en México. Su *Cantata de la Independencia de Centroamérica* para barítono, coros y banda sinfónica, compuesta en 1971, fue premiada con el primer lugar del concurso del 150 Aniversario de la Independencia de Centroamérica en Costa Rica llevado a cabo ese mismo año. También en 1976 recibió el primer premio en el Concurso de Música Coral del Teatro Nacional de Costa Rica por su obra *Sucedió en Belén*, cinco villancicos con textos de Sor Juana Inés de la Cruz compuestos en ese mismo año.

* Consultar bibliografía.

Otras de sus obras son *Dos corales* (1958), *Tres canciones* (1959), *Cuatro piezas para quinteto de alientos* (1962), *Dos danzas breves* para cuarteto de cuerdas (1972), música electrónica para el ballet *Letanía erótica para la paz* (1973), *Diez canciones para niños* (1975) y *Tres movimientos* para orquesta de cuerdas (1978) entre otras.

Su obra se ha interpretado en diversas ciudades del mundo como son la ciudad de México, San José, Costa Rica, Londres, Ámsterdam y Moscú.

Rocío Sanz falleció en la ciudad de México en abril de 1993.

1.3 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO DE LA OBRA

- *CANCIÓN DEL RELOJITO*
RANGO MELÓDICO: DO5-FA6
COMPÁS : 2/4

COMPASES	1-8	9-16	17-24	25-28	29-35	36
ESTRUCTURA	Introducción	A	A'	Puente	A	Codeta
TONALIDAD	Ab					

- *LAS GOTITAS CANTARINAS*

RANGO MELÓDICO: LA5-LA6
COMPÁS : 2/4

COMPASES	1-2	3-13	14-21
ESTRUCTURA	Introducción	A	Coda
TONALIDAD	F		

- *EL SUEÑO DE LOS JUGUETES*

RANGO MELÓDICO: MI5-D06
COMPÁS : 6/8

COMPASES	1-2	3-10	11-14
ESTRUCTURA	Introducción	A	Coda
TONALIDAD	Em		

- *MARCHA DE LOS NÚMEROS*

RANGO MELÓDICO: DO5-DO6
COMPÁS : 4/4

COMPASES	1	2-6	7-14
ESTRUCTURA	Introducción	A	B
TONALIDAD	C		

○ **CANCIÓN DEL NÚMERO DIEZ**

RANGO MELÓDICO: MI5-LA5
COMPÁS : 6/8

COMPASES	1-8	9-10	11-12
ESTRUCTURA	A	Puente	Coda
TONALIDAD	C		

○ **VALS DEL NÚMERO TRES**

RANGO MELÓDICO: DO5-DO6
COMPÁS : 3/4

COMPASES	1	2-9 :	12-15 :	<i>Del &</i>	18-25
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	<i>le poi</i>	Coda
TONALIDAD	C			<i>la Coda</i>	C

○ **CANCIÓN PARA ESCRIBIR CARTAS**

RANGO MELÓDICO: RE5-DO6
COMPÁS : 3/4

COMPASES	1-2	3-10	5-6	11-14	15-18	19-22	23-26	27-30
ESTRUCTURA	Introducción	A	Inflexión	B			A	Coda
TONALIDAD	G	G	Am	Em	D	G	G	G

○ **LA RONDA DEL TIEMPO**

RANGO MELÓDICO: RE5-DO6
COMPÁS : 3/4, 6/8

COMPASES	1-2	3-4	5-6	7-10	11-14 :	16-19	20-21
ESTRUCTURA	Introducción	A		B	B'	A'	Coda
TONALIDAD	C	Inflexión a F	C	C	F	C	C

○ **CANCIÓN DE LA LETRA "U"**

RANGO MELÓDICO: LA4-SI5

COMPÁS : 6/8

COMPASES	1-2	3-6	7-10	11-12
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	Coda
TONALIDAD	Dm			

○ **LAS VÍBORAS Y LOS ALACRANES**

RANGO MELÓDICO: REb5-DOb6

COMPÁS : 6/8

COMPASES	1-2	3-10 :	13-28 :	30-37 :	38-39
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	A'	Codeta
TONALIDAD	Gb	Gb	Ebm	Gb	Gb

1.4 SUGERENCIAS DIDÁCTICAS E INTERPRETATIVAS

CICLO DE CANCIONES DE ROCÍO SANZ

Diez canciones para niños pequeños

OBJETIVOS GENERALES DEL CICLO:

- 1.- Practicar la afinación al unísono de melodías con acompañamiento instrumental.
- 2.- Practicar la ejecución musical en base a la dirección gestual.
- 3.- Practicar variantes en la *dinámica* musical.
- 4.- Estimular la imaginación para incrementar el interés de los niños sobre el repertorio.
- 5.- Conocer a Rocío Sanz como compositora mexicana.

CANCIÓN DEL RELOJITO

GRADO ESCOLAR A QUE CORRESPONDE: Quinto

RANGO MELÓDICO : DO5-FA6

TONALIDAD : Lab Mayor

Para que esta canción pueda ser interpretada se ha considerado necesario realizar un transporte de tonalidad, ya que la original tiene una tesitura mayor en su extensión aguda a la de los niños. La tonalidad original está en Do Mayor quedando para la ejecución escolar en Lab Mayor.¹

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- 1.4.1 a.- Reafirmación de la afinación de grados conjuntos combinados con saltos de intervalos
- 1.4.1 b.- Reafirmación de la afinación de intervalos de 4ta Justa.
- 1.4.1 c.- Afinación y práctica de intervalos amplios y complejos de 8va y 10ma.

PROCEDIMIENTO:

Iniciar con los ejercicios generales descritos en cada uno de los apartados de *METODOLOGÍA GENERAL*.²

Dentro de los ejercicios de vocalización incluir la afinación de arpegios mayores y menores hasta de cuatro notas ascendentes y descendentes; también de 8vas con repetición. Para ello se sugiere en el caso de los arpegios las sílabas RÍ-O (“ri” para la primera exposición y “o” para la repetición continua de la misma). Para trabajar staccato se recomienda la sílaba “PAP” en cada nota del ejercicio.

Tanto en éstos como en cualquier otro ejercicio de vocalización que se sugiera en este trabajo pueden utilizarse distintas letras y sílabas según considera más pertinente cada profesor.

Dedicar un momento, no más de un minuto, a comentar el tema sobre el texto de la canción *El relojito* con objeto de captar la atención del grupo de niños para iniciar el trabajo musical de la pieza.

¹ Véase original y transporte en sección de anexos.

² Véase PP. 12

El profesor cantará como presentación una vez el total de la canción con el acompañamiento del piano.

A continuación, con la técnica de imitación, el grupo de niños entonará por frases la canción siguiendo el ejemplo del maestro apoyado por el piano. Preferentemente buscar la memorización del texto ya que esto podría ayudar a los niños a concentrarse en el trabajo musical eliminando el posible distractivo de voltear a leer en un papel.

El número de repeticiones de cada frase antes de pasar a la siguiente, dependerá de la rapidez con la que los niños perfeccionen cada una de ellas. Para ello el maestro debe cuidar constantemente la afinación y la dicción. Cada frase dominada se unirá a la anterior por lo menos formando dos partes en lo que corresponde al tema A, para después juntar todo el tema. Lo mismo se utilizará para la práctica del tema B. Después se cantará integrando el total de la pieza tomando en cuenta el acompañamiento y puentes que muestra la partitura.

Una dificultad específica que presenta esta pieza es el salto de 10ma. dentro del tema A, entre los compases 12 y 13, y de nuevo entre 32 y 33. Este salto es muy amplio, lo que pudiera causar confusión en la ejecución teniendo como consecuencia problemas en la afinación. Para abordar esta dificultad se considera de mucha ayuda regresar al inicio del motivo melódico de la primera frase, ya que es el mismo que inicia la segunda entonando una octava superior. Es recomendable hacer hincapié en la pausa que indica el final de una frase y principio de otra.

El profesor dibujará en el aire simultáneo a la ejecución el nivel de tonos en que se encuentra cada frase. Durante la primera colocar la mano con la palma hacia abajo en un plano inferior mientras que en la segunda la mano en la misma posición se coloca en un plano marcadamente superior. Probablemente será necesario para reafirmar el salto estudiar por separado la unión entre las frases que se presenta tomando los compases antes mencionados. Para ello se utilizará la misma indicación junto con la entonación de la melodía por parte del profesor con mucho énfasis y cuidando que el aire, postura y apoyo de la voz se mantengan correctos.

Por último, se practica la *dinámica* pidiendo a los niños estar atentos a los movimientos de dirección del profesor, quien indicará con gestos de las manos y brazos, así como de la cara los cambios de intensidad y tempo. En este trabajo se sugiere que para nivel primaria, ya que la técnica vocal no es muy elevada, se modifique la dinámica original debido a la dificultad que ésta representa. Las frases marcadas con "*p*" se encuentran en zonas difíciles para la voz, principalmente en la frase de los compases 13 al 16 y la del 33 al 36. Sustitúyase por "*mp*".

Después de que todos los niños hicieran los ejercicios y trabajo totales de saltos y afinación, el coro se puede dividir en dos partes tomando en una de ellas las voces más agudas para cantar la sección de la contestación del relojito según el texto. La finalidad es que se logre el efecto de menor intensidad que pide Rocío Sanz en su partitura exigiendo un menor esfuerzo técnico a los niños al hacerlo sólo con una parte del grupo general.

LAS GOTITAS CANTARINAS

RANGO MELÓDICO: LA5-LA6

TONALIDAD : Fa Mayor

Esta pieza no se contempló en el programa de primaria debido a que sus características de tesitura no corresponden a las de los niños. Por otro lado, el transporte no se consideró conveniente debido a que el texto presenta en algunos fragmentos nombres de notas musicales que al cambiar la tonalidad, no corresponden a las notas que se afinan.

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

Esta pieza es muy corta y sencilla por lo que no se utilizan muchas variantes. La indicación de *leggiero* que presenta la partitura se sugiere realizarla aunado a una expresión alegre y juguetona haciendo énfasis en el patrón rítmico que presenta.

Es muy importante acentuar los cambios de dinámica que presenta para enfatizar el texto, principalmente los reguladores que se encuentran en los lugares que mencionan nombres de notas musicales.

Otra indicación que se considera es interpretar en *legatto* la primera de cada dos frases, mientras que la segunda de cada par se ejecute más articulada.

EL SUEÑO DE LOS JUGUETES

GRADO ESCOLAR A QUE CORRESPONDE: Primero

RANGO MELÓDICO: MI5-D06

TONALIDAD: Mi menor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1.4.2 a.- Afinación de grados conjuntos

1.4.2 b.- Afinación de la escala menor

1.4.2 c.- Experimentar la sensación de la tonalidad menor a través del canto.

1.4.2 d.- Dar a conocer algunos datos sobre la compositora de este ciclo de canciones

1.4.2 e.- Iniciar la ejecución de *legatto*

PROCEDIMIENTO:

Iniciar con los ejercicios generales descritos en cada uno de los apartados de *METODOLOGÍA GENERAL*.³

Dentro de los ejercicios de vocalización incluir la afinación de la escala menor armónica ascendente y descendente. También siguiendo la dinámica del ascenso y descenso por semitonos al igual que los demás ejercicios generales llegando a los límites agudos y graves de la tesitura general de las voces. Para ello pueden utilizarse distintas sílabas como por ejemplo: RÍ-O, MÍ-O, MO, NE, etc.

³ Véase PP. 12.

Es conveniente practicar primero llegando solo hasta el quinto grado y después descender al primero. Esta separación de la frase puede aprovecharse para practicar el *legatto* pidiendo a los niños enfatizar el fraseo concibiendo todas las notas como un cuerpo integrado y no separadas una por una. Ayudaría que el profesor dibuje en el aire una línea curva como ligadura de fraseo al tiempo que se va entonando la frase de notas. Una vez ejecutado en esta forma proceder a realizar la escala completa.

Posteriormente comentar a manera de plática con el grupo de alumnos muy resumidamente los datos más relevantes acerca de Rocío Sanz como compositora de este ciclo, como dónde nació, por qué se le considera mexicana, sus estudios musicales y su interés por realizar la composición que se estudiará durante este curso. Dedicar a esto dos o tres minutos aproximadamente.⁴

Ahora se sugiere hablar por un momento, un minuto como máximo, sobre el contenido del texto de la canción *El sueño de los juguetes* con la finalidad de interesar a los niños en ella y de dirigir su imaginación hacia los acontecimientos de su cuento.

Una vez realizada esta introducción, el profesor procede a entonar como presentación una vez el total de la canción con el acompañamiento del piano.⁵ La presentación es necesaria sólo la primera vez que se aborde cada pieza, pero si se cree pertinente podría realizarse en otra(s) sesión(es).

Ahora se dirá por imitación y separando por frases el texto sin afinar con sus valores rítmicos correspondientes. Cada una de ellas se repetirá según sea necesario para que se asimile correctamente por el grupo de niños. Posteriormente se dice el texto completo.

De nuevo se trabaja por frases ahora incorporando la melodía apoyada con el piano. Debe observarse que cada frase se ejecute con un *legatto* bien realizado revisando un apoyo correcto de la voz. Como refuerzo se sugiere que el profesor dibuje en el aire con el dedo índice la ligadura de fraseo al mismo tiempo que se canta cada frase. El procedimiento es el mismo del paso anterior.

Finalmente se entona la canción completa y se apoya con la armonía y el acompañamiento instrumental que aparecen en la partitura.

Como práctica complementaria, la *dinámica* de la canción se sugiere realizarla con variantes pidiendo a los niños estar atentos a los movimientos de dirección del maestro quien indicará dichos cambios con gestos de manos, brazos, así como de la cara. Esta actividad última tiene como objeto enseñar a los niños a seguir la dirección del profesor.

⁴ Véanse los temas 1.4.1 Contexto histórico de Rocío Sanz y 1.4.2 Datos biográficos.

⁵ En el caso de ser el profesor de sexo masculino, se sugiere que no entone directamente la canción, ya que su tesitura no corresponde a la de los niños y los podría confundir, por lo que sería mejor auxiliarse con una grabación donde el canto esté realizado por una voz blanca o femenina. Otra opción podría ser ejecutarla con un instrumento melódico que comparta la misma tesitura de los niños como podría ser una flauta soprano.

MARCHA DE LOS NÚMEROS

GRADO ESCOLAR A QUE CORRESPONDE: Segundo

RANGO MELÓDICO: DO5-DO6


TONALIDAD : Do Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1.4.3 a.- Experimentar el carácter *marcial* o de *Marcha*.

1.4.3 b.- Experimentar la sensación de la tonalidad mayor a través del canto.

1.4.3 c.- Afinación de intervalos de 3ras mayores y menores, 4ta Justa, 5ta Justa y grados conjuntos haciendo combinaciones entre sí.

1.4.3.d.- Ejecutar valores rítmicos de marcha como 

PROCEDIMIENTO:

Iniciar con los ejercicios descritos en *METODOLOGÍA GENERAL*.

Incluir en los ejercicios de vocalización el arpeggio del acorde mayor hasta la extensión de octava ascendente y descendente para practicar la sensación de tonalidad mayor, intervalos de 4ta Justa, 3ra mayor y menor.

Otro ejercicio a incluir será el de intervalo de 5ta Justa ascendente y descendente. Tanto en estos como en cualquier otro ejercicio de vocalización que se sugiera en este trabajo pueden utilizarse distintas letras y sílabas según considere más pertinente cada profesor.

El profesor comentará por un momento el tema de que trata la *Marcha de los números* posterior a lo cual hará su presentación cantándola completa con acompañamiento del piano, o si fuera necesario, con una grabación.

Se procede a trabajar por imitación el ritmo de cada frase hablada con las repeticiones necesarias para que cada una de ellas esté segura.

Una vez revisada cada frase se van uniendo de dos en dos y después de cuatro en cuatro hasta completar el total del texto. Cuando se puede hacer completo rítmicamente, para concretar el ritmo de *marcha* se sugiere que los niños, estando de pie, marchen sin moverse de su lugar guiados por el maestro y en un mismo tiempo de movimiento a lo que sumarán posteriormente el texto hablado.

Ahora sentados ya han entendido el tempo de *marcha* y podrán cantar bajo éste mismo. Al texto con ritmo se incorporará la melodía trabajando por frases apoyadas por el piano primero sólo con la melodía, después con el acompañamiento armónico escrito en la partitura. Posteriormente se canta el total de la canción. En este punto del proceso puede repetirse la actividad de marcha ahora con la melodía entonada.

Finalmente la práctica de la *dinámica* se hará de la misma manera como se describió en *El sueño de los juguetes* y que a su vez será la misma en todo el ciclo.

CANCIÓN DEL NÚMERO DIEZ

GRADO ESCOLAR A QUE CORRESPONDE: Primero

RANGO MELÓDICO : MI5-LA5

TONALIDAD : Do Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1.4.4 a.- Reafirmación de la afinación de grados conjuntos y 3ra menor.

1.4.4 b.- Afinación de la escala mayor.

1.4.4 c.- Reafirmación del trabajo de *legatto*, aplicado a la tonalidad mayor

PROCEDIMIENTO:

Iniciar cada sesión con los ejercicios descritos en *METODOLOGÍA GENERAL*.

Incluir en las vocalizaciones la afinación de la escala mayor en dos partes: en un primer ejercicio llegando hasta el sexto grado y descender. En la segunda parte, como complemento, practicar solo el tetracorde superior iniciando en tono bajo hasta llegar al límite cómodo de la extensión, y después descender hasta el límite del lado opuesto. Como última forma de ejercicio realizar la escala mayor completa moviéndose dentro de la extensión general de las voces. El *legatto* puede practicarse sobre los mismos ejercicios mencionados pidiendo a los niños que canten haciendo una línea larga que una todas las notas que el profesor decida, pidiendo que no se escuchen espacios de corte ni pausas entre las notas que cantan sino que vaya una tras otra unidas por la línea mencionada.

Se cuenta un poco sobre el tema de la *Canción del número diez*.

Esta pieza es la única de este ciclo que no presenta una introducción. Se recomienda ejecutarla con introducción ya que al esperar que sea estudiada por niños de primer grado de primaria no se considera que tengan desarrollada aún la capacidad para iniciar sin un apoyo previo. Por este motivo se sugiere ejecutar una pequeña introducción idéntica a los últimos cuatro compases de la pieza, ya que esta parte contiene elementos que serán utilizados por los niños para iniciar el canto.

Una vez determinado lo anterior, se presenta la canción por parte del maestro.

En esta pieza, debido a la poca dificultad rítmica y melódica que presenta, puede omitirse el paso de trabajar por frases el texto hablado con ritmo y abordarse directamente cada frase con ritmo y melodía simultáneamente apoyadas por el piano. Aunado a esto, es importante que cada frase se entone con el *legatto* que requerirá la pieza. Después se canta la melodía completa con el mismo apoyo y el del maestro para luego integrar el acompañamiento del piano como tal.

Finalmente se trabaja la *dinámica* general de la pieza como ya se ha descrito en las canciones anteriores.

VALS DEL NÚMERO TRES

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Primero

RANGO MELÓDICO : DO5-DO6

TONALIDAD : Mi menor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1.4.5.a.- Reafirmación de la afinación de grados conjuntos aunado a combinaciones con intervalos de 3ra Mayor y menor, 4ta Justa y 5ta Justa.

1.4.5 b.- Reafirmación de la Tonalidad Mayor.

1.4.5 c.- Experimentar el carácter de vals en compás de 3/4

1.4.5 d.- Ejecución del calderón

1.4.5 e.- Práctica de la ejecución bajo una dirección musical

PROCEDIMIENTO:

Iniciar con los ejercicios contemplados en METODOLOGÍA GENERAL. En cuanto a las vocalizaciones hacer especial énfasis en los ejercicios de práctica de la tonalidad mayor.

Comentar un momento sobre la historia del texto del *Vals del número tres*.

El trabajo por imitación de las frases excepto el caso de la primera, puede practicarse desde el principio con la afinación de la melodía incluida ya que en este caso su asimilación no representa mucha dificultad.

La primera frase necesita una atención especial ya que la anacrusa inicial está precedida por una introducción muy breve y que exige una entrada de las voces bastante precisa y rápida. Por ello debe practicarse como tal varias veces siguiendo los primeros acordes del piano y con ello la entrada que marca el profesor en su gesto de dirección. Este trabajo de práctica sobre lograr una entrada de las voces precisa y pareja puede hacerse una vez que ya han entonado y aprendido la primera frase sin introducción. Dicho problema se presenta nuevamente en el compás número 9, por lo que la unión de este primer tema con su repetición también deberá trabajarse con cuidado para lograr el mismo efecto que al inicio de la pieza. Lo mismo sucede en el compás 17.

Es muy importante enfatizar la ejecución del calderón que se presenta en el último sistema de la partitura y el reinicio del pulso. Para ello el profesor debe ser muy claro y seguro en su dirección del movimiento de la música marcando el corte y reinicio muy firmemente para que puedan captarlo los niños y responder a la indicación en el momento justo. Esta práctica puede realizarse a capella para que el profesor centre su atención en la dirección gestual de la música.

Una vez que ya se han integrado todas las frases y se puede entonar el total de la pieza, debe trabajarse en la sensación del movimiento de vals marcando en la dirección los tres pulsos con su acento inicial. Por otro lado, debe aprovecharse este momento para las indicaciones de *dinámica* que al no venir especificadas en la partitura permite al director controlarlas a su criterio. En este caso se sugiere iniciar el tema A⁶ en “*mf*”, y el tema B continuarlo en “*mp*”, marcando el final que es el trozo posterior al calderón, con mucha brillantez en un “*f*” acompañado de un corte súbito.

⁶ Véase la estructura de la pieza en el tema 1.3 *Análisis esquemático* PP. 23.

CANCIÓN PARA ESCRIBIR CARTAS

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Segundo

RANGO MELÓDICO : RE5-DO6

TONALIDAD : Sol Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1.4.6 a.- Inicio en la ejecución de la síncopa.

1.4.6 b.- Ejecutar pequeñas progresiones armónicas

1.4.6 c.- Práctica de melodía con combinaciones de grados conjuntos, 3ra Mayor y 2da aumentada.

PROCEDIMIENTO:

Se inicia con los ejercicios de vocalización dando prioridad a los que entrenan media escala y arpegio (hasta V grado) en tonalidad mayor y menor, ascendente y descendente.

Se menciona y comenta un poco sobre el tema de *Canción para escribir cartas*.

Ahora el maestro hace la presentación de la canción con apoyo del piano o de una grabación.

A continuación se inicia el trabajo del texto con valores rítmicos por frases imitando al profesor, tomando en cuenta como ya se ha mencionado anteriormente la necesidad de repeticiones de cada una de ellas para que el aprendizaje sea firme. Esto se sugiere realizarlo a una velocidad poco menor a la que corresponde con el objeto de ayudar a la asimilación del ritmo y principalmente de la presentación de la síncopa. Probablemente la pieza sea un poco larga para revisarla completa en una sesión pues seguramente la clase también tendrá otros aspectos a realizar que no tienen que ver con este material, por lo que se sugiere dedicar una sesión sólo al tema A⁷ y su reafirmación en la clase siguiente. Esta siguiente clase si se considera pertinente en base al tiempo y el avance de la asimilación del tema A, puede aprovecharse para iniciar también el tema B.

Una vez que el tema A ya se ha dominado rítmicamente con la colocación del texto, reforzarlo haciéndolo con palmadas donde se imitará el ritmo al mismo tiempo que los niños lo van diciendo. Después únicamente con palmadas pero pidiendo a los alumnos que mentalmente vayan siguiendo el texto. Para asegurarse de que los alumnos mantengan la atención necesaria sobre el texto el profesor puede hacer el ejercicio de pedirles decir la palabra y sílaba en la que este pedirá sorpresivamente que se detengan. Puede realizarlo varias veces parando en distinto lugar cada vez.

Ahora que ya se tiene el texto completo con los valores rítmicos correspondientes, se procederá a incorporar la melodía también entonando por frases. Se considera de principal importancia detenerse un poco más en las frases que contienen síncopa, ya que es un elemento que en este material es la primera vez que se presenta. La manera que se considera puede facilitar la asimilación de este ritmo es ejecutarla muy lentamente pidiendo a los niños marcar acentos en las sílabas y vocales que pertenecen a ella. En los compases 8, 9 y 10 los acentos serán en las sílabas subrayadas: “puente para que lo pases tú”. En los

⁷ Véase la estructura de la pieza en el punto 1.3 *Análisis esquemático*. PP. 23.

compases 20, 21 y 22 se acentuará: “tú-u aquí está la letra U”. En los compases 28, 29 y 30 “cartas tú y yo y yo y tú”.

La velocidad irá aumentando hasta llegar a la que corresponde a la pieza en relación al dominio que los alumnos vayan presentando en cada frase.

Al final se junta toda la pieza y posteriormente se practica la dinámica siguiendo la dirección musical del profesor. Es muy importante siempre estar cuidando las cuestiones técnicas de la voz y la dicción pues la velocidad de la pieza y el hecho de que generalmente cada nota contiene una sílaba puede resultar si es que no se atiende debidamente, que no se entienda el texto.

LA RONDA DEL TIEMPO

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Segundo

RANGO MELÓDICO : DO5-DO6

TONALIDAD : Do Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1.4.7 a.- Reafirmación del canto de la melodía con el uso de arpegios dentro del acompañamiento instrumental.
- 1.4.7 b.- Reafirmación en la línea melódica de combinaciones de grados conjuntos con 3ras menores y mayores.
- 1.4.7 c.- Ejercicio y reafirmación del uso de progresiones melódicas en el canto apoyadas con sus progresiones armónicas realizadas por el acompañamiento instrumental.
- 1.4.7 d.- Ejecución del cambio de compás de 3/4 a 6/8.

PROCEDIMIENTO:

Para esta pieza, dentro de los ejercicios de vocalización se sugiere incluir ejercicios de escalas y arpegios mayores y menores.

A continuación se habla un poco del tema de *La ronda del tiempo* y posteriormente se realiza la presentación de la pieza por el profesor.

Tras las piezas practicadas anteriormente a ésta, ya los niños han desarrollado una idea sobre el seguimiento para montar una pieza y han logrado dominar algunos pasos que pueden omitirse en esta. Pedir a los niños cantar cada frase incluyendo desde el principio en el texto la entonación de la melodía. Una vez que se puedan unir las frases de dos en dos, pueden acompañarse con el piano usando los arpegios que pide la partitura. Poco a poco se irán juntando los pares de frases hasta completar la pieza.

En cuanto a la dificultad del cambio de compás se sugiere separar cada sección como si fuera una canción independiente para reafirmar el ritmo de cada una de ellas según su medida de compás. Posteriormente a la asimilación de los diferentes ritmos, unir las dos partes haciendo énfasis en el cambio de compás. Para ello el profesor puede marcar las subdivisiones de ambos casos percutiendo sobre una superficie para apoyar a los niños. También podría pedírsele al grupo que percutieran el ritmo al tiempo que entonan la canción.

Una vez que la melodía ya se ha dominado completamente con el acompañamiento del piano, puede iniciarse el trabajo de dinámica y dirección gestual, el cual, si el profesor cree prudente es posible iniciarlo desde que se está en la etapa del montaje de frases.

Cuando ya se ha llegado a la etapa final, practíquense distintos cambios de dinámica según lo sugiera el profesor.

CANCIÓN DE LA LETRA "U"

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Segundo

RANGO MELÓDICO : RE5-SI5

TONALIDAD : Re menor

Esta pieza se ha modificado en la nota inicial, debido a que se considera fuera de rango de la tesitura de la voz infantil. Esta nota es LA4 y se ha sustituido por LA5, ya que el sentido cadencial que presenta el inicio de esta melodía no se altera por ser la sustituta el mismo grado de escala y tonalidad que el de la nota original.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1.4.8 a.- Práctica de saltos de 3ra menor y 4 Justa combinados con grados conjuntos

1.4.8 b.- Práctica de la tonalidad menor

1.4.8 c.- Práctica del *legatto*

1.4.8 d.- Práctica y sensación del compás de 6/8

PROCEDIMIENTO:

En los ejercicios de vocalización incluir escalas y arpegios en tonalidad menor tomando la escala de I a V grado ascendente y descendente en un mismo ejercicio. Posteriormente incluir articulación sobre los mismos ejercicios, principalmente hacer trabajos de *legatto*.

Otro ejercicio a incluir es saltos de 4ta ascendente y 5ta descendente con armonía cadencial.

A continuación el profesor comentará sobre el texto de la pieza y después hará la demostración de la misma cantándola con acompañamiento instrumental.

Ahora se procede a trabajar con los alumnos por frase el texto con sus valores rítmicos. Es muy importante hacer hincapié en las notas que requieren la unión de dos sílabas del texto (liesón) para que el alumno no se confunda y quiera hacer las sílabas por separado cada una en una nota diferente. Para ello es recomendable que el maestro enfatice el ritmo y la unión en la ejecución del texto y repetir todas las veces necesarias para que los alumnos logren memorizar las uniones.

Cuando ya todas las frases con su texto y ritmo están seguras, se procede a incorporar la melodía también por frases incluyendo a su vez el *legatto* en cada una y también la dinámica sugerida por el profesor, ya que la partitura no indica alguna específica. Esta sugerencia de dinámica y el efecto de *legatto* deben ser indicados con la dirección y gesto del profesor cuidando que las indicaciones sean muy claras y la atención de los alumnos esté con el director. En general debe mantenerse la revisión constante de la afinación y técnica vocal.

Finalmente se une toda la pieza y puede pedirse a los alumnos ponerse de pie y al tiempo que cantan balancear el cuerpo hacia los lados siguiendo el pulso de la música para sentir el compás de 6/8. Una vez que ya se ha asimilado el efecto de 6/8 se procede a eliminar dicho movimiento para cantar sin él (la eliminación del movimiento depende de las características que se deseen conservar para la presentación pública o concierto).

LAS VÍBORAS Y LOS ALACRANES

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Tercero
RANGO MELÓDICO : REb5-Mib6
TONALIDAD : Solb Mayor

Esta pieza ha sido sometida a un transporte de tonalidad siendo la original Mi Mayor, y quedando para la ejecución escolar en Solb Mayor, ya que la primera mantiene la generalidad de la melodía en una sección grave para la tesitura de voz infantil y por lo tanto muy incómoda.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1.4.9 a.- Práctica de intervalos amplios como 5ta Justa, 6ta mayor y 7ma menor
- 1.4.9 b.- Reafirmación melódica de grados conjuntos combinados con saltos de intervalos, pero incorporando en esta ocasión saltos amplios. Esto es: 3ra mayor y menor, 4ta. Justa, 5ta Justa, 6ta mayor y 7ma menor
- 1.4.9 c.- Práctica de cambios de tonalidad mayor a su relativo menor dentro de la misma pieza y viceversa

PROCEDIMIENTO:

Se realiza el calentamiento de la voz y vocalizaciones. En estas últimas debe procurarse la realización de ejercicios con arpeggios y escalas mayores y menores, además de ejercicios de intervalos amplios ascendentes y descendentes hasta de 6ta mayor.

Ahora el profesor comentará el tema de *Las víboras y los alacranes*, para después hacer su presentación.

A continuación se inicia el trabajo por frases con texto y ritmo enfatizando las sílabas sobre notas rápidas así como las que contienen liesón para dos sílabas sobre la misma nota. La secuencia de trabajo de frases se sugiere llegue hasta completar el tema A,⁸ para luego proceder a incluir la melodía por frases hasta llegar de nuevo a completar este tema. Posteriormente se realiza la misma acción para el tema B. La última sección es casi igual al tema A, por lo que probablemente no será necesario el primer paso del trabajo por frases sólo con texto y ritmo. Una vez cubierta toda la pieza, cantarse completa las veces que sean necesarias para su correcta asimilación. Posteriormente se realiza el trabajo de incorporación de la dinámica que puede variar según la dirección del profesor.

⁸ Véase la estructura de la pieza en el punto 1.3 *Análisis esquemático*. PP. 24.

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Manuel M. Ponce es uno de los más importantes compositores mexicanos por el gran legado de composiciones y arreglos de música mexicana que nos dejó; vivió muchos años y el período de su vida atravesó dos siglos que llevaron acontecimientos históricos trascendentes para México y en otros aspectos para el mundo entero. Estos acontecimientos irremediamente tuvieron que influir para una evolución del arte, y en el caso de Ponce, esto se representa en su música. Él nace en 1882 y su primer etapa de producción formal se desarrolla entre 1891 y 1904, éste era un tiempo en el que no se consideraba que México tuviera una escuela de arte propia, lo que se hacía era retomar las influencias del romanticismo europeo, principalmente la escuela italiana lo que se percibe en la escultura, pintura, arquitectura, música. Por otro lado la cultura francesa había trascendido a México a partir del último tercio del siglo XVIII. La Enciclopedia de México de Salvat, tomo 10 dice así: “En la época de Vilar y Clavé dominan los estilos de un neoclásico nacido en Roma, pero el pensamiento francés brilla cada vez más en los ámbitos culturales y acaba por conquistar el mundo. El refinamiento de Francia conmueve la sensibilidad de los artistas. Literatos, músicos, pintores, escultores y tímidamente los arquitectos mexicanos se encaminan hacia las tendencias que descubren la filosofía y la ciencia francesas. Roma sigue siendo la escuela para los posgraduados, pero las puertas de París se abrieron a la comprensión de problemas más vivos y cercanos a la naturaleza humana. En consecuencia, los artistas se orientan hacia las escuelas francesas y perfeccionan sus estudios en París”¹.

Ponce, como se dijo anteriormente, tuvo un papel muy importante en la evolución de la música en México, pues vivió un período de transición que inicia antes de la revolución mexicana de 1910 y del pleno surgimiento del nacionalismo musical en México. Este compositor inicia en el período de la revolución la nueva corriente musical y contribuye a que el folclore, debidamente tratado, ingrese abiertamente en la sala de conciertos. Sin embargo, durante los últimos años del México porfirista, a pesar de su seria concentración en lo popular, las concepciones musicales y la sensibilidad de Ponce permanecieron ligadas al romanticismo mexicano de antaño. Uwe Frisch menciona: “...Aunque esta forma de nacionalismo haya sido en más de un sentido ingenua y hasta inmadura, alcanzó validez tanto social como artística, por lo que pudo llegar a significar la emancipación musical del país que así encontraba su propia voz. No deja de ser una hazaña de Ponce el haber llevado a cabo con éxito el difícil tránsito del romanticismo de fin de siglo al nacionalismo musical en un momento histórico tan tardío para ello como el comienzo del siglo XX...”².

Ponce realiza su primer viaje a Europa dejando a un México que en 1905 estaba en vías de extinción, y a medida que las inquietudes políticas aumentaban, se concentró más fuertemente en la enseñanza profesional y la creación. Abordó en la composición obras de mayor envergadura e inició un trabajo de más exigencia formal y un folclorismo más consciente.

¹ Enciclopedia *Historia de México* Salvat Editores, 1978. Tomo 10. PP. 2229 y 2230.

² Uwe Frisch *Trayectoria de la música en México*. Cuadernos de música / 5. Dirección General de Difusión Cultural / UNAM. PP. 16.

En Berlín, sus condiscípulos le regalaron, en recuerdo de su estancia, la colección de piezas populares mexicanas arregladas por el pianista alemán Alberto Friedenthal durante su visita a México en 1884. Probablemente este hecho contribuyó a que Ponce se convenciera de que el surgimiento musical de varias naciones europeas se debió al cultivo del folklore, y por esto, al regresar a México, emprendió el estudio sistemático de los tipos representativos de la música popular del país. Los conocimientos que adquirió en Alemania le alentaron a continuar la escuela nacionalista de México, iniciada por él a fines del siglo XIX, antes que Villa-Lobos comenzara la misma tarea en Brasil. Con el surgimiento de la revolución mexicana se produce un cambio en el país dando paso al México moderno, donde se exaltan los valores nacionales a través del arte. Ponce incorpora a su música los elementos nacionalistas. A partir de este momento incluye en su música temas provenientes de las canciones mexicanas, lo que denota ya un cambio definitivo en su posición de artista culto frente a las producciones populares. Volvió a su patria tras su primer viaje a Europa siendo un consumado virtuoso del teclado y con extraordinarias facultades para la improvisación; sobre temas que le eran dados componía sonatas, fugas y otras formas musicales rodeado de pequeños y selectos grupos de artistas. Poco después presenció el ocaso de la dictadura porfiriana con sus pomposas fiestas del centenario de la Independencia. Empezaban a ser escuchadas entonces las fanfarrias de la revolución, y este acontecimiento favorecía la nueva estética musical establecida por él. Comienza su fuerte labor nacional, pero la lucha de los diferentes bandos políticos que en ese momento provocaba revueltas y muertes lo obligan a suspenderla. Él tuvo que salir del país manteniendo su exilio en Cuba de 1915 a 1917. Allí se empapó de su música sensual y sincopada, la música antillana, los ritmos afrocubanos; esta influencia fue muy importante y con ella compone para piano *Dos rapsodias cubanas* y *Suite cubana* entre otras grandes obras.

Durante los años veintes, París fue el centro del mundo musical. La estancia de Ponce de 1925 a 1933 coincidió con una abundancia de la sobreproducción musical que presentaba una gran variedad de características y contradicciones dentro del modernismo musical. Stravinski, habiendo estrenado *Sacre* en 1913 sorprendía a sus seguidores con una desconcertante postura neoclásica. Abundantes obras de los compositores más encontrados -De Falla, Antheil, Ravel, Satie, Honneger, Milhaud- nacieron también en torno a la Ciudad Luz. Tras sus estudios con Paul Dukas Ponce adopta un eclecticismo en las técnicas de composición. Adopta al neoclasicismo y se impregna del impresionismo que también se manifestaba en este entorno

La influencia de la música española tuvo gran importancia en su creación. En 1927 la Secretaría de Educación Pública lo designó representante en los *Festivales Sinfónicos Iberoamericanos* organizados por la diputación provincial de Barcelona, con motivo de la Exposición Internacional de ésta, por lo que se trasladó a España teniendo así oportunidad de conocer el rico folklore español.

Dentro del plano educacional de su composición, tras el retorno a México de su segundo viaje a Europa, Ponce trabaja en una Plaza de inspector para jardines de niños en México, momento en el que muestra su creatividad de música escolar, pues es en este tiempo que compone sus *Cuatro canciones mexicanas para niños: La primavera, la luna, la aurora, la lluvia*; con fuertes elementos nacionalistas que muestran una técnica modernista, y los objetivos eran ser usados para cantarse por los niños de este nivel escolar.

2.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Manuel M. Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882. Fue pianista, pedagogo, folklorólogo, compositor y director de orquesta. En 1883, cuando tenía un año de edad, su familia se mudó a Aguascalientes por razones de trabajo de su padre. Su hermana Josefina fue quien lo inició en el estudio de la música. Sus primeros estudios formales de piano los hizo con el profesor Cipriano Ávila. A Ponce se le conoció como niño prodigio; a los 8 años es bien sabido que compuso su primera pieza musical, *La marcha del sarampión*. En 1895 se integró al Coro Infantil del templo de San Diego como organista. En 1900 se trasladó a la Ciudad de México para continuar sus estudios musicales, desarrollándose más en la ejecución pianística con el profesor Vicente Mañas, pianista español del Conservatorio de Madrid, y estudiando armonía con Eduardo Gabrielli, quien más tarde le dio una carta de recomendación para Enrico Bossi. En 1901 ingresa al Conservatorio Nacional de Música, pero le decepcionó que le obligaran a iniciar la carrera, pues los estudios correspondientes a los primeros años ya los había adquirido. Por este motivo abandona el Conservatorio y regresa a Aguascalientes donde imparte solfeo en la Academia de Música del Estado. Comenzó a escribir crónicas musicales en *El Observador*. En esta etapa inicial escribió un buen número de obras para piano que contenían una gran influencia de la canción mexicana

En diciembre de 1904 viajó por primera vez a Europa. Se dirigió a Italia para perfeccionar sus estudios en piano, ingresando al Liceo Rossini de Bolonia con el maestro Bossi, el cual lo remitió con Cesare Dall'Olio, maestro de Puccini. También recibió clases con Luigi Torchi. Mas adelante se trasladó al Conservatorio Stern de Berlín, Alemania donde estudió con Marthin Krause, discípulo de Franz Liszt. En 1906 regresa a México y se dedica a la enseñanza, la composición y el concertismo. Su obra nacionalista a este regreso tiene tres aspectos: primero recogió, seleccionó y clasificó un considerable número de melodías de diversas regiones del país, armonizó mas de 200 canciones mexicanas; como segundo aspecto, presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones; y tercero compuso obras sin duda de características profundamente mexicanas sin recurrir al cancionero popular, como resultado del estudio del folklore que había realizado. En 1915 viajó a La Habana donde colaboró en *El Heraldo de Cuba* y en *La Reforma Social*. En 1917 regresa a México tomando la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional en sustitución de Jesús M. Acuña. Poco después contrae nupcias con la cantante Clementina Maurel.

En 1925 fue a residir a París para perfeccionar y actualizar en esta ocasión sus estudios de composición, lo cual realizó bajo la tutela de Paul Dukas, quien era en ese momento uno de los mas grandes pedagogos entre los compositores modernos. Esta fue una época muy importante para Ponce, pues corresponde a su periodo de transición, aquí se da su gran transformación como creador: su estilo tradicional y romántico evoluciona y se convierte en un vigoroso modernista; se impregnó del impresionismo francés y el neoclasicismo. Durante su estancia en París Ponce conoció al guitarrista Andrés Segovia con quien entabló una gran amistad, la cual fue muy fructífera para la guitarra pues Ponce

reanudó la tradición de Sor y Tárrega sobre una base moderna escribiendo una cantidad importante de piezas y transcripciones para este instrumento.

Cambia su residencia a México a partir de 1933 donde permanece hasta su muerte. Estos últimos quince años fueron la etapa más nacionalista del compositor, es el tiempo de su plenitud y durante ella logró plenamente la unión de los avances del arte moderno con las raíces musicales del folklore mexicano.

De 1945 a 1946 fue director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Manuel M. Ponce recibió muchos premios y homenajes en México y el extranjero; poco antes de su muerte, el 26 de febrero de 1948 recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias 1947, siendo el primer músico galardonado con este premio. Murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948, sus restos descansan en la rotonda de los Hombres Ilustres de esta ciudad.

2.3 BOSQUEJO BIOGRÁFICO DEL AUTOR DEL TEXTO

JOSÉ DOLORES FRÍAS

José Dolores Frías nació en Querétaro, Qro. en el año de 1891. Estudió en el seminario queretano, y muy joven, en la capital del país se dedicó al periodismo.

También colaboró en *Revista de revistas* y trabajó en la Biblioteca Nacional.

Por varios años de su vida radicó en París, Francia.

José D. Frías fue poeta, la mayoría de sus composiciones quedaron dispersas en periódicos y revistas.

En 1933 se publicó su único libro *Versos escogidos* con prólogo de Ventura García Calderón y epílogo de Enrique Fernández Ledesma.

Falleció en la Ciudad de México el año de 1936.

2.4 ANÁLISIS ESQUEMATICO DE LA OBRA

○ *LA PRIMAVERA*

RANGO MELÓDICO: MI5-MI6

COMPÁS : 2/4

COMPASES	1-5	6-21 :	22-29	30-37	38-39
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	A'	Coda
TONALIDAD	F	F con inflexiones	F con inflexiones de la misma tonalidad	F	F

○ *LA LUNA*

RANGO MELÓDICO: RE5-RE6

COMPÁS : 6/8

COMPASES	1-2	3-10	11-12	13-18	19-26	27-29
ESTRUCTURA	Introducción	A	B		A	Coda
TONALIDAD	E	E	C#m	Dominante de E	E	E

○ **LA AURORA**

La estructura general que presenta esta pieza es similar al villancico y su alternancia de estribillo y copla.

RANGO MELÓDICO: MI5-FA6
COMPÁS : 6/8

COMPASES	1-10	11-18	19-28	29-36	37-46	47-54	55-62	63-65
ESTRUCTURA	Introducción	A	Puente	A	Puente	A'	Puente	Coda
TONALIDAD	Ab con series cromáticas hacia dominante	Ab						

○ **LA LLUVIA**

RANGO MELÓDICO: FA5-FA6
COMPÁS : 6/8

COMPASES	1-4	5-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-20	21-24
ESTRUCTURA	Introducción	A			Puente		B	
TONALIDAD	G	G	Inflexión a E	G	Em	G	Em	Modula a G

COMPASES	25-28	29-30	31-32	33-34	35-36
ESTRUCTURA	A			Coda	
TONALIDAD	G	Inflexión a E	G	Inflexión a Em	G

2.5 SUGERENCIAS DIDÁCTICAS E INTERPRETATIVAS

CICLO DE CANCIONES DE MANUEL M. PONCE

Canciones mexicanas para niños

OBJETIVOS GENERALES DEL CICLO:

- 1.- Que los niños conozcan a Manuel M. Ponce como un compositor importante de México que ha creado música para niños
- 2.- Que los niños conozcan y canten obras con elementos del folklore mexicano
- 3.- Que los niños conozcan repertorio mexicano con temática de elementos de la naturaleza
- 4.- Que los niños practiquen la afinación coral al unísono con acompañamiento de piano
- 5.- Que los niños practiquen la ejecución musical bajo la dirección gestual incluyéndose elementos de *dinámica* y articulación

LA PRIMAVERA

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Tercero

RANGO MELÓDICO : MI5-MI6

TONALIDAD : Fa Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 2.4.1 a.- Conocer y practicar los elementos de *Introducción*, *Puente* y *Coda* como partes de la estructura de una obra musical.
- 2.4.2 b.- Reafirmar el efecto de calderón
- 2.4.3 c.- Afinación de intervalos amplios en la melodía como 6tas Mayores, 5ta Justa, así como de 4ta Justa y 3ra Mayor combinados con grados conjuntos.
- 2.4.4 d.- Afinación de la melodía con el uso de inflexiones armónicas en el acompañamiento instrumental.

PROCEDIMIENTO:

Iniciar con el calentamiento y vocalizaciones. Se sugiere incluir afinación de escala y arpeggio mayor. En otro ejercicio trabajar intervalos de 6tas mayores ascendentes y descendentes. Igualmente con 5tas y 4tas.

A continuación el profesor debe comentar datos respecto a la vida y obra de Manuel M. Ponce, y su relación con los niños en el sentido de haber realizado la composición de este ciclo de canciones.¹ Posteriormente se mencionará el nombre de las piezas que componen este ciclo para al final volver a la inicial, comentando un poco sobre la temática de *La Primavera* para introducir después el trabajo musical.

En este momento el profesor realizará la presentación de la canción. Esta pieza contiene un poco de dificultad mayor a lo que se contempló en el ciclo de Rocío Sanz, por lo que probablemente sea necesario hacer la presentación de las canciones de este ciclo por

¹ Véanse temas 2.1 *Contexto histórico* y 2.2 *Aspectos biográficos*.

algunas sesiones de trabajo. Ahora se procede a iniciar el trabajo por frases, incluyendo desde una primera vez el texto, ritmo y melodía en cada una de ellas apoyando la melodía con el piano; todavía no se considera conveniente incluir el acompañamiento y armonía instrumental escritos en la partitura. La cantidad de repeticiones de cada frase al parecer será mayor que en las canciones de Rocío Sanz, pero en realidad esto lo determinará la capacidad de asimilación y aprendizaje del grupo de alumnos.

La primer frase presenta entre los compases 7 y 8 un salto de 6ta complicado de realizar para los niños. Particularmente en estos casos se sugiere dedicar una atención más detallada a las cuestiones técnicas de la voz para la realización correcta de este pasaje. Por otro lado, el profesor podrá, como ya se comentó en la pieza *El relojito* del ciclo de Rocío Sanz, ayudarse con un gesto que resulte visual para los niños y que les ayudará a objetivizar el movimiento melódico. Puede utilizarse el mismo movimiento de la mano extendida con la palma hacia abajo colocándola a una altura inferior en el momento de la entonación del sonido más grave del intervalo, y cambiando este lugar a uno en plano superior en el momento de entonar el sonido agudo. Para reforzar el cambio, puede situarse la mano en posición inferior toda la primer parte de la frase: “La primavera derramó sus...”, y en “...flores” inmediatamente elevarla con mucho énfasis para que la diferencia de la altura de los sonidos entre una y otra sea clara. Además el gesto general del profesor podría dar una sensación de elevación, ligereza y amplitud que colaborarían para que el sonido se coloque en la afinación correcta. El profesor puede pedir a los niños que sus voces “suban al techo del salón de clases”, o incluso “al cielo”, y a la vez, que la voz vaya muy adelante. Todo esto apoyando con “el estómago” (músculo del diafragma) hacia el frente o afuera y acomodando la boca con mucha amplitud interna recordándoles la sensación de la manzana dentro de la boca y el bostezo que eleva el paladar. También exteriormente debe pedirse una abertura amplia de la boca. Lo mejor es que el profesor realice esta acción directamente haciendo señas para llamar la atención del grupo de niños hacia la zona del diafragma, el bostezo y la abertura de la boca -esta última puede indicarse pidiendo a los niños que coloquen tres de los dedos de la mano dentro de la boca en posición vertical y decirles que es el mínimo de abertura que se utilizará para cantar-.

La misma situación se presenta entre los compases 16 y 17 con el final de una frase y el inicio de la siguiente, donde la primera se encuentra en una zona media y la segunda se mantiene en un sonido agudo. El procedimiento sugerido es el mismo descrito anteriormente. Es el mismo caso entre los compases 33 y 34. Cada uno de ellos se sugiere revisarlos por separado en el transcurso de varias sesiones hasta que a los niños les parezca sencillo y familiar. Poco a poco se unirán las frases hasta completar toda la pieza. Se sugiere que cada frase se interprete ejecutando una ligadura de fraseo aunque no se encuentre indicada en la partitura, para dar más sentido al texto.

Una vez que ya se tiene toda la melodía, incorporar el acompañamiento del piano tal y como aparece en la partitura. Después incorporar la dinámica de la pieza; el profesor puede variar la dinámica con el fin de hacer prácticas sobre la ejecución musical por parte de los alumnos en relación a la dirección gestual.

Por lo que corresponde a la ejecución del calderón en este caso consistirá en seguir la dirección del profesor tras terminar la ejecución de la introducción, al fin de la cual aparece esta indicación. Los niños no cantan en ese momento pero sí deben atender que existe este calderón y esperar a que se realice para que inicien su intervención directa.

LA LUNA

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Cuarto

RANGO MELÓDICO : RE5-RE6

TONALIDAD : Mi mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

2.4.2 a.- Practicar el cambio de tonalidad mayor a su relativa menor y viceversa.

2.4.2 b.- Practicar la articulación en valores rápidos y la ligereza en las frases musicales.

2.4.2 c.- Practicar la entonación de cromatismos dentro de la tonalidad de la pieza.

2.4.2 d.- Practicar secuencias melódicas.

2.4.2.e.- Practicar cambios rítmicos dentro del mismo compás (6/8).

PROCEDIMIENTO:

Primero realizar los ejercicios de calentamiento y postura descritos en *METODOLOGÍA GENERAL*. Incluir vocalizaciones con intervalos de 5tas ascendentes y descendentes. También escalas y arpeggios mayores y menores.

Hablar un poco sobre el tema de *La luna*. Ahora el profesor presenta la pieza. Como siguiente paso se inicia el trabajo por frases uniendo texto, ritmo y melodía desde el principio en lo correspondiente al tema A.² El tema B presenta valores rítmicos diferentes con figuras muy cortas, que consecuentemente llevan a una mayor velocidad de ejecución dentro de las frases. Se sugiere que el profesor aborde estas frases con mas lentitud en un principio y mas detalle en articulación y dicción. Conforme los alumnos la asimilen la velocidad irá aumentando hasta llegar a la real de la pieza. Para esto, la dirección gestual del profesor se recomienda que dedique un movimiento específico por cada par de dieciseisavos y uno para la nota larga (frases 1 y 2 del tema B). En el compás 12, que pertenece a la primer frase del tema B, ayudaría indicar junto con el movimiento de cada nota una diferencia entre la altura de cada una de ellas con la posición de la mano con la palma hacia abajo y la colocación inferior o superior según corresponda.

En el compás 17 se presenta un salto de 5ta que también deberá observarse con atención y valerse de las ideas mencionadas si fuera necesario para lograr la afinación correcta del intervalo y la frase en sí.

Una vez que cada tema se ha dominado por sí mismo, unir toda la pieza con el acompañamiento del piano completo comentando acerca de la introducción y la coda que corren por parte de este instrumento. Es importante que los niños aprendan en qué consiste la introducción de esta pieza para poder iniciar su participación en la misma con toda seguridad. Cuando ya es posible cantar la pieza completa practicar la dinámica.

² Consultar el tema 2.4 *Análisis esquemático*. PP. 41.

LA AURORA

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Sexto
RANGO MELÓDICO : MI5-FA6
TONALIDAD : Lab Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 2.4.3 a.- Familiarizarse con la presencia de cromatismos dentro de una tonalidad.
- 2.4.3 b.- Familiarizarse con el folklore mexicano.
- 2.4.3 c.- Practicar melodías con el ritmo de 6/8.

PROCEDIMIENTO:

Realizar ejercicios de respiración, postura, relajación y vocalización descritos en *METODOLOGÍA GENERAL*.

A continuación el profesor hablará un poco acerca del tema de *La aurora*. Posteriormente hará la presentación de la pieza. Enseguida se procede al trabajo por frases, que en esta ocasión en su primer fase incluirá texto, ritmo, melodía y dinámica apoyadas por el piano. Se inicia con el tema A que se encuentra entre el compás 11 y el 18 trabajando cada frase haciendo énfasis en el ritmo. Cuando el tema está completo se continúa hacia la siguiente presentación con texto diferente y así sucesivamente hasta llegar a la última. Después se incorpora el acompañamiento del piano exclusivamente de estas partes. Mas adelante se toca el acompañamiento del piano haciendo hincapié y repeticiones de la introducción que mas adelante se presenta con función de puente entre las presentaciones del tema A. Esto es con el objeto de familiarizar a los alumnos con este tipo de armonías y secuencias cromáticas, que además deben considerar como preparación para el inicio de su intervención vocal durante la pieza.

Finalmente, se ejecuta el total de la pieza cuidando constantemente la seguridad y afinación. En este punto el profesor puede practicar distintos cambios de dinámica.

LA LLUVIA

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Quinto

RANGO MELÓDICO : FA5-FA6

TONALIDAD : Sol Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

2.4.4 a.- Practicar el cambio de tonalidad de mayor a su relativa menor y viceversa.

2.4.4 b.- Conocer características de la música del folclore mexicano.

2.4.4 c.- Practicar la afinación de intervalos de 6tas mayores y menores, 5tas, 4tas y 3ras menores combinados con grados conjuntos.

2.4.4 d.- Familiarizarse con la presencia de cromatismos dentro de la tonalidad y de su relativa menor.

PROCEDIMIENTO:

Iniciar con los ejercicios técnicos de postura, relajación, vocalización. Incluir ejercicios de combinaciones de terceras dentro de una tonalidad.

A continuación el profesor comenta el tema de *La lluvia*. Posteriormente realiza la presentación de la pieza con el acompañamiento del piano o de una grabación.

Iniciar el trabajo por frases que incluyan desde un principio texto, ritmo y melodía apoyado con el piano. Ya que la melodía en la primer frase presenta movimientos constantes, es conveniente revisarla lentamente para asegurarse de la afinación correcta en cada una de las notas. La tercer frase "...las gotas cantan en coro..." es conveniente prepararla muy bien en su inicio debido a la altura de la primer nota, por lo que el profesor debe revisar que el apoyo, elevación del paladar y abertura de la boca sean las correctas. La relajación es muy importante de mantener para facilitar la colocación de los cambios de afinación de las notas.

Para el cambio al tema B³ el puente previo a éste es importante. El profesor lo tocará para que los alumnos se familiaricen con la armonía que prepara el cambio de tonalidad a menor y puedan realizarlo satisfactoriamente. Posteriormente se practicará la entrada del tema B con los niños tras la ejecución del puente.

En cuanto a las partes de la melodía que presentan intervalos grandes como son los correspondientes a los compases 8, 21, 22, 24, 27 al 28 y 28; recuérdese el apoyo visual con la posición de la palma de la mano hacia abajo colocándola en posición inferior o superior según lo indique la frase melódica, cuidando el apoyo y afinación correctos de la voz.

Por otro lado los compases 22 y 23 presentan algunos cromatismos en la melodía, lo cual debe revisarse lentamente y con mucho cuidado de la afinación para que desde un principio los alumnos lo asimilen correctamente y no presentar en el futuro errores en la melodía que sean necesario corregir.

Finalmente, se une toda la pieza con el acompañamiento del piano para después ejecutarla bajo la dirección gestual del profesor, donde éste podrá variar la dinámica de la pieza como práctica.

³ Consultar tema 2.4 *Análisis esquemático*. PP. 42 y partitura en sección de *Anexos*.

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Salvador Moreno, hijo de españoles, vivió en el seno de una familia de no tantos recursos económicos, donde desde su niñez tuvo que salir adelante bajo sus propios esfuerzos por lo que en parte, anteriormente a su ingreso al conservatorio, se convirtió en un autodidacta. Era de la idea de que lo que se logre en la vida es por el esfuerzo de sí mismo. En una ocasión comentó:

“... Así como pude haber creado una canción que me salve o un gouache que diga algo, en literatura todo se ha quedado en una contribución, y siempre partiendo de una idea: para animar a muchos estudiantes que se rajan. Porque yo hice solamente hasta la primaria en un colegio de la colonia Portales, así que menos ya no se puede, y así me he ido encauzando para hacer cosas, sin necesidad de becas o de ayudas del gobierno...”¹

Salvador Moreno es un personaje muy peculiar dentro del arte mexicano, pues incursionó no sólo en la música, sino también en la pintura y la literatura.

Con respecto a la música, tuvo como principal influencia a José Rolón, con quien realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música. La influencia de Rolón en las canciones de Moreno es evidente en el sentido que en ambos casos se da una gran sencillez y economía de medios. Moreno cultivó la amistad con otros compositores como Carlos Chávez, Carlos Jiménez Mabarak y Silvestre Revueltas, entorno dentro del cual se movió en el terreno de la música. En su música todavía se percibe el influjo del nacionalismo mexicano, pero su obra adquirió también la influencia francesa moderna por los estudios que realizó en París con Milhaud.

Por otro lado, Moreno se displayó en otras artes, que lo llevaron a desarrollar un sentido en la música; compuso para piano, coro, teatro y ópera, pero su obra principalmente se dedicó al lied. Era también poeta, y pintor, lo que lo llevó a relacionarse con artistas en estas otras disciplinas, mexicanos y españoles como son Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Juan Soriano, María Zambrano y otros artistas e intelectuales españoles exiliados. Al ser pianista, compositor y poeta a la vez, es muy probable que su vehículo de expresión fuera la obra para canto y piano, pues en ello se entrelazan estas dos artes que tanto le satisfacían.

En el campo de la pintura Salvador Moreno tuvo como presencia importante al pintor Ramón Gaya, quien llegó exiliado a México durante la Guerra Civil Española. Moreno cambió su residencia a Barcelona, España, a partir de 1955 donde permaneció hasta su muerte, aunque realizó en ese tiempo algunas visitas a México.

¹ http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/l_mexXX/clasindex.htm

3.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Salvador Moreno Manzano fue hijo de españoles. Nació en Orizaba, Veracruz el 3 de Diciembre de 1916. Fue pianista y compositor. También de manera autodidacta se formó en artes plásticas y literatura. En 1921, a la edad de 4 años se trasladó a la ciudad de México con su familia.

Ingresa en 1934 a la Escuela Nacional de Artes para trabajadores No.1, donde estudió con Cecilia Breton y Rosario Gutiérrez. En 1937 ingresó al Conservatorio Nacional de Música como discípulo de Carlos Chávez, José Rolón Cristófor Taltabull, Agea y T. Campos Arce, siendo Rolón su maestro más importante. Un año después compuso su primera canción; ya en 1938 había compuesta seis de sus ocho obras para piano y varias canciones más, que fueron presentadas en recitales y por la radio en ese momento. Cuando comenzó a componer lied se hizo de fama rápidamente. En 1938, la soprano Sonia Verbitzky por primera vez interpretó en público sus canciones. Después se le solicitó en numerosas ciudades de América y Europa donde él mismo interpretaba sus obras.

En 1951 viajó a París, donde permaneció por dos años realizando cursos de perfeccionamiento bajo la cátedra de Darius Milhaud, pero como el mexicano tenía que asistir como oyente a las clases en el Conservatorio de París, Milhaud no aceptó corregirle su trabajo por lo que Moreno regresó a México un poco frustrado. Carlos Chávez, entre otros de sus amigos le consiguieron media beca para estudiar en Estados Unidos con Ernst Krenek, alumno de Arnold Schönberg; aceptándola en un principio, pero una vez que inicia el viaje hacia ese país renuncia voluntariamente a la misma quedándose finalmente en México.

En 1955 viajó a España estableciéndose definitivamente en Barcelona donde continuó por un tiempo con sus estudios de composición; pero ya había escrito la mayor parte de su obra. En 1961 terminó su ópera *Severino* estrenada en México a donde regresó entre 1961 y 1962; y puesta en España en el Teatro del Liceo de Barcelona en 1966. Visitó nuevamente México en 1965.

Parte de su música la escribió para teatro y danza. Sus canciones se publicaron en México y Europa. María Bonilla con la firma Concermex, dejó grabada gran parte de su obra.

Salvador Moreno murió en 1999, justo cien años después del nacimiento de Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Eduardo Hernández Moncada.

3.3 BOSQUEJO BIOGRÁFICO DEL AUTOR DEL TEXTO

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

Nació en la Ciudad de México el 3 de enero de 1899. Se inició desde muy joven en el periodismo llegando a ser jefe de redacción de *El Trovador*. En 1918 fundó con Torres Bodet, José Gorostiza, González Rojo y Luis Garrido, El Ateneo de la Juventud. Desempeñó cátedras de historia y literatura en varias escuelas. En 1928 fue cofundador de la revista *Contemporáneos*. También dirigió la revista *Letras de México* y colaboró en la fundación de *Cuadernos americanos* y otros.

Fue hombre muy culto y siempre estaba al día con los movimientos literarios de todo el mundo. Encerró en una forma estricta y rigurosa los temas que le apasionaban: lo onírico y el mundo prehispánico.

Escribió obras de teatro inspiradas en temas prehispánicos. Su libro más importante fue póstumo *Sueño y poesía* (1952).

Ortiz de Montellano murió en la misma Ciudad de México el 13 de abril de 1949.

3.4 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO DE LA OBRA

○ *ZOPILOTE LLAMÓ AL CUERVO*

RANGO MELÓDICO: DO5-MI6

COMPÁS : 6/8, 3/4, 2/4, 9/8

COMPASES	1-13	14-23	24-33	34	35-44	45	46-50
ESTRUCTURA	Introducción	A	B Presenta un puente entre los compases 28 y 29	Puente	C	Puente	Coda
TONALIDAD	E	E	E	E	E	E reafirma la tónica	E

○ *EL RELOJ DE LA VILLA*

RANGO MELÓDICO: DO5-FA6

COMPÁS : 6/8, 2/4, 3/4

COMPASES	1-6	7-14	15-20	21-28	29-34
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	C	B
TONALIDAD	C				

3.5 SUGERENCIAS DIDÁCTICAS E INTERPRETATIVAS

CICLO DE CANCIONES DE SALVADOR MORENO

Dos canciones mexicanas

OBJETIVOS GENERALES DEL CICLO:

- 1.- Afinación de una obra al unísono con acompañamiento instrumental.
- 2.- Conocer obras de estilo popular mexicano.
- 3.- Dar a conocer a Salvador Moreno como compositor mexicano.
- 4.- Practicar la dinámica musical en base a la dirección gestual.

ZOPILOTE LLAMÓ AL CUERVO

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Cuarto

RANGO MELÓDICO : DO5-MI6

TONALIDAD : Mi Mayor

Esta pieza ha sido necesario transportarla para tener la posibilidad de ejecutarla con los niños, por lo que la tonalidad ha descendido una 3ra menor, siendo la tonalidad original Sol Mayor y trasladándose finalmente a Mi mayor.¹

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 3.4.1 a.- Práctica y ejecución de ritmos mexicanos con hemiolas y combinaciones de compás como 6/8, 3/4, 2/4, 9/8.
- 3.4.1 b.- Práctica melódica con el uso constante de intervalos de 3ra mayor y menor combinados con 4ta Justa y grados conjuntos.

PROCEDIMIENTO:

Iniciar con los ejercicios preparatorios y de calentamiento incluidos en *METODOLOGÍA GENERAL*. Hacer especial énfasis en la ejecución de 3ras. Es conveniente practicar dentro de los mismos ejercicios cambios de acentos y compás para preparar a los niños a que aborden estos ritmos dentro de esta pieza.

A continuación el profesor hablará de Salvador Moreno como compositor mexicano con información referente a su vida y obra.²

Como siguiente punto el profesor introducirá la pieza *Zopilote llamó al cuervo* comentando un poco acerca del tema. Posteriormente hará la presentación de la pieza. Prosiguiendo a esta actividad, el trabajo musical iniciará con el análisis auditivo de la introducción auxiliado por una grabación para que el profesor pueda concentrar la atención en la percusión del ritmo y los acentos de la música. Se recomienda después de haberlo escuchado dos o tres veces, donde el profesor percuta los acentos, dividir por frases esta

¹ Véase original y transporte en sección de *Anexos*.

² Consúltense los temas 3.1 *Contexto histórico* y 3.2 *Aspectos biográficos*. PP. 48 y 49.

sección para facilitar la asimilación en los alumnos. Enseguida el profesor pedirá al grupo que realicen los acentos mientras escuchan la música por frases. Estos se realizarán con una percusión de sus manos sobre los muslos o una superficie. Según se vaya dominando una frase pasar a la siguiente hasta completar la introducción (compás 1 al 13).³ Proseguir con el primer texto realizando la misma actividad para incorporar después la letra con su ritmo y acento. Esta sección se recomienda trabajarla en todas sus etapas antes de iniciar la que sigue, y no llegar mas allá del compás 27 para que la sección a trabajar y unir posteriormente no sea muy larga y se asimile mejor. Al final de esta sección se incorpora la melodía también por frases y sólo se pasará a la que sigue cada vez que la anterior esté asimilada. Siempre hay que estar observando la afinación, pero particularmente se sugiere ser muy cuidadosos en los lugares de la melodía que presenten saltos mas difíciles como son los casos de los compases del 25 al 26 donde también en el 26 mantiene la melodía en una posición aguda de la voz y debe revisarse muy bien el mantenimiento de las notas que se colocan en esa posición. Tanto en los saltos como en las notas que se mantienen continuamente en la zona aguda es muy importante enfatizar el apoyo de la voz, postura, elevación del paladar y demás elementos técnicos que ya se han mencionado con anterioridad.

El siguiente trozo recomendado es más corto y se encuentra del compás 28 al 34. La última sección sería del compás 35 hasta el final. En esta parte los lugares de la melodía a cuidar con mayor atención son los saltos que presenta el compás 37.

Una vez dominados los cuatro trozos, se procederá a unirlos para tener la pieza completa con el acompañamiento del piano. Cuando esté asimilado puede hacerse hincapié en la dinámica de la pieza.

³ Consultar partitura en sección de *Anexos*.

EL RELOJ DE LA VILLA

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Sexto

RANGO MELÓDICO : DO5-FA6

TONALIDAD : Do Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

3.4.2 a.- Reafirmar el compás 6/8.

3.4.2 b.- Practicar los cambios de compás 6/8, 2/4, 6/8.

3.4.2 c.- Reafirmar el simbolo del *Himno Nacional Mexicano*.

3.4.2.d.- Practicar la afinación de sonidos agudos.

3.4.2 e.- Reafirmación en la afinación de intervalos de 6ta mayor, 5ta y 4ta Justas, 3ras mayores y menores así como de grados conjuntos.

PROCEDIMIENTO:

Se realizan los ejercicios de calentamiento y vocalización resaltando escalas y arpeggios en tonalidad mayor. Después se comenta el tema de *El reloj de la villa*. El profesor posteriormente realizará la presentación de la pieza.

La introducción que llega hasta el compás 6, debe ser tocada por el profesor haciendo alusión al reloj que es el personaje protagonista de esta historia y a que se descompone. Esto es con la finalidad de interesar a los niños a la pieza.⁴

Esta melodía constantemente está pidiendo a los niños la colocación de sonidos agudos, por lo que el profesor debe estar cuidando todo el tiempo el manejo de la voz con los elementos técnicos e interpretativos que ya han aprendido. En esta ocasión el ritmo a seguir es sencillo, la mayor dificultad se presenta a nivel melódico y es recomendable estudiar el texto, ritmo y melodía desde el primer momento juntos en el trabajo por frases. El problema de afinación puede presentarse varias veces en una misma frase, de ser así lo que se sugiere es seccionar más aún hasta llegar a trabajar el intervalo mismo que lo presente si fuera necesario. Después el seguimiento es el mismo que se ha mantenido a lo largo del repertorio trabajado, en el sentido de ir uniendo poco a poco los trozos de trabajo hasta completar en este caso primero la frase, y posteriormente unir las frases hasta obtener el total de la pieza.

⁴ Consultar partitura en sección de *Anexos*.

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

En el transcurso de la cuarta década del siglo XX, la canción mexicana comenzó a obtener extensa difusión a través de la radio, y posteriormente en el cine y la televisión comercial para la satisfacción de un público que crecía cada vez más. En ese tiempo, a pesar de la popularidad alcanzada por los compositores, no existía el correspondiente éxito económico, la mayoría de ellos se conformaba con actuar como músicos ejecutantes o como directores de conjuntos musicales percibiendo un pago muy raquítico por programa.

Ralph S. Peer, inició en México actividades como editor musical, llegando a constituir con el correr de los años un basto monopolio de la música mexicana con un catálogo donde figuran los mejores éxitos de cada uno de los compositores de la época, a quienes les impidió ceder canciones a otras editoras como la Asociación Mexicana de Autores y Compositores (AMAC), propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta al igual que de la radiodifusora XEW "La Voz de la América Latina". Los compositores se encontraron de pronto con la amenaza de jamás volver a pasar un programa en la XEW si no firmaban sus canciones. Algunos se atrevieron a lanzarlas con la AMAC firmadas por una hermana, esposa o algún otro familiar para conservar su fuente de trabajo y la posibilidad de promoverlas.

Finalmente se liquidó a la AMAC y nació una sociedad entre Azcárraga y Peer, dando lugar al nacimiento de la Promotora Hispano Americana de Música y posteriormente a la Editora Mexicana de Música Internacional que llegaron a contratar al 75% del catálogo musical de México. Por aquellos años regresó a México tras 16 años de ausencia, uno de los mayores exponentes de la canción mexicana: Ignacio Fernández Esperón, *Tata Nacho*, quien asesoró a un grupo de compositores, entre los cuales, se encontraban Alfonso Esparza y Mario Talavera. De aquí surge el Sindicato Mexicano de Autores, Compositores y Editores de Música (SMACEM). Obtuvieron a través de largas antesalas con altos funcionarios, la expedición de las primeras tarifas que reglamentaron el uso y la explotación pública con fines de lucro de las obras musicales en la radio, teatros, centros nocturnos, etc., lo que proporcionó a los compositores sus primeras, pero exiguas ganancias por derecho de ejecución pública.

Continuaron las reuniones con funcionarios en busca de una legislación adecuada logrando la ratificación que hizo el gobierno de México de la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor, celebrada en la ciudad de Washington en 1946 y como consecuencia de ello, en diciembre de 1947 fue decretada por el entonces Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, licenciado Miguel Alemán Valdés, la primera Ley Federal sobre Derecho de Autor, misma que dio lugar a la constitución y funcionamiento legal de la Sociedad de Autores y Compositores de México, S. C.

En asamblea celebrada el 13 de marzo de 1953 fue electo el nuevo Consejo Administrativo; aparece **Carlos Gómez Barrera**, un nuevo elemento con el cargo de Vocal que con el correr de los años consolidó toda una institución en beneficio de los compositores de México, por lo que se le ha considerado apóstol del derecho de autor en nuestro país.

4.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Carlos Gómez Barrera nació en Payo Obispo, actualmente Chetumal, Quintana Roo. Estudió en Chapingo, Edo. de México en la Escuela Nacional de Agricultura la carrera de Ingeniero agrónomo, especialista en economía agrícola. Estos estudios los realizó por un período de cinco años dejando inconclusa la carrera por problemas de salud. Cuando contaba con 24 años de edad surgió su primera composición teniendo como motor la propia sensibilidad e intuiciones naturales. De aquí nace su interés por la composición popular y se descubre a sí mismo en su vocación por la música, misma que lo hizo consagrarse completamente a esta actividad iniciándose como autor y compositor de música popular.

Fue un músico autodidacta; su obra musical se inicia el primero de octubre de 1943 con su inscripción en el concurso nacional convocado por el periódico *El Universal* para seleccionar *La marcha nacional de las Reservas*, su obra *La marcha de las Reservas de Quintana, Roo* obtuvo el décimo lugar nacional, y el primer lugar para el territorio Federal de Quintana, Roo. El jurado estuvo integrado por Juan León Mariscal Canseco, José Francisco Vázquez Cano y Julián Carrillo Trujillo.

Su copiosa obra musical inició en 1944 con su primer éxito, la canción *Un sueño fue*. Posteriormente compuso *Inútil es fingir*, *Milagro de amor*, *Falsos juramentos*, *Que me castigue Dios*, *Mentira*, *Por un puñado de oro* y *Tú eres mi destino* (dedicada a su esposa en su luna de miel). Sus obras han sido interpretadas por grandes cantantes dentro del ámbito de la música popular como son María Luisa Landín, Amparo Montes, Manolo Muñoz y el Trío *Las sombras* entre otros.

Tú eres mi destino desde el principio de su presentación pública en 1951, ha sido una de las canciones más solicitadas en las clásicas serenatas o “gallos” que constituyen una de las tradiciones románticas más auténticas del pueblo mexicano; su proyección ha rebasado fronteras y dentro de la trova en Colombia, se le considera canción de ejecución obligada. Carlos Gómez compuso varias obras a su “patria chica”, Quintana Roo, a la cual siempre profesó mucho amor. Éstas son *Leyenda de Chetumal*, *Isla Mujeres* y *Cozumel*.

En 1954 con motivo del Primer Centenario de la Fundación de la Escuela Nacional de Agricultura, compuso el *Himno a Chapingo*, mismo que fue interpretado por primera vez en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de José Pablo Moncayo y acompañada por el coro monumental de alumnos de Chapingo. Es también autor de la *Marcha Nacional Cañera*.

Carlos Gómez Barrera compuso canciones y temas especiales para varias películas. En 1963, *Producciones Carlos Amador* le encomendó la composición musical de la película *La edad de la inocencia* cuya partitura fue publicada por Ediciones Mexicanas de Música bajo el título de *Fantasia para piano y Orquesta*. El arreglo y la orquestación estuvieron a cargo de Gustavo César Carreón. Con esta obra, Gómez Barrera obtuvo el trofeo ONIX concedido por la Universidad Iberoamericana a lo más destacado del cine nacional. Fue grabada por la Orquesta Sinfónica Nacional actuando como solista la pianista María Teresa Rodríguez.

Gómez Barrera se ha considerado el dirigente gremial más acertado que han tenido los autores y compositores mexicanos. Defendió con ardua labor los derechos de autor

trabajando durante épocas terribles y catastróficas para lograr mejores condiciones de protección efectiva a los autores dentro de las leyes federales mexicanas. Al parecer siguió la política de acercamiento, incluso con las sociedades extranjeras logrando que los autores mexicanos empezaran a tener apoyo tanto nacional como internacional, lo que se reflejó en el cobro de sus primeras regalías en 1959.

Desde 1954 ocupó el cargo de Administrador General de la Sociedad de Autores y Compositores de México, S. C., reconocida a partir de diciembre de 1963 como Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A. Fue en este mismo año que Gómez iniciaba su cargo como Director General de la misma. También fungió desde 1958 como Secretario General del Comité Ejecutivo de la Sección de Compositores del Sindicato de Trabajadores de la producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC), y como Secretario General dentro del Comité Central de 1968 a 1970. Por otro lado fue Tesorero de la Federación Teatral. También fungió como el primero y único Presidente de la Federación Mesoamericana de Autores, Realizadores e Intérpretes constituida y reconocida oficialmente en 1960 en San Salvador, C. A.

Asistió en distintas ocasiones como delegado oficial de la Sociedad de Autores y Compositores de Música a la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC) llevada a cabo en distintos países de Europa. Así mismo representó a los compositores mexicanos en diversas reuniones del Consejo Panamericano, y en 1970 fue electo Presidente del mismo.

Carlos Gómez Barrera murió el 17 de marzo de 1996 en la Ciudad de México. Fue sepultado por voluntad propia en su ciudad natal a que tanto amor profesó en vida: su querida Chetumal, Quintana Roo..

4.3 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO DE LA OBRA

○ *ARRURRU*

RANGO MELÓDICO: SI4-MI6
COMPÁS : 2/2

COMPASES	1-4	5-12	13-28	29-36	37-43	44-50	51-53
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	C	B'	A'	Coda
TONALIDAD	E	E	E con progresiones armónicas	E con progresiones armónicas	E	E	E

○ *LECCIÓN DE SOLFEO*

RANGO MELÓDICO: DO5-RE6
COMPÁS : 3/4

COMPASES	1-8	9-24	25-40	41-48	49-52	53-56
ESTRUCTURA	Introducción	A	A'	B		
TONALIDAD	C	C	C	F con cromatis- mos y acordes alterados	Inflexión a G con cromatismos y acordes alterados	Modula a C

COMPASES	52-72	:	75-80
ESTRUCTURA	A'		CODA
TONALIDAD	C		C

4.4 SUGERENCIAS DIDÁCTICAS E INTERPRETATIVAS

CICLO DE CANCIONES DE CARLOS GÓMEZ BARRERA

Cantos de hogar

OBJETIVOS GENERALES:

- 1.- Afinación y reafirmación de intervalos amplios combinados con grados conjuntos:
- 2.- Reafirmación de elementos musicales aprendidos.
- 3.- Práctica de la dinámica musical en relación a la dirección gestual.
- 4.- Afinación al unísono de canciones con acompañamiento instrumental.
- 5.- Dar a conocer a Carlos Gómez Barrera como compositor mexicano.

ARRURRU

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Quinto

RANGO MELÓDICO : SI4-MI6

TONALIDAD : Mi Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 4.4.1 a.- Practicar la afinación de intervalos amplios hasta de 8va implícitos en la melodía.
- 4.4.1 b.- Practicar secuencias melódicas dentro de la misma tonalidad.
- 4.4.1 c.- Reafirmación de valores morales a través del texto.

PROCEDIMIENTO:

Iniciar con los ejercicios descritos en *METODOLOGÍA GENERAL*. Incluir ejercicios de práctica con intervalos amplios de 4ta, 5ta, 6ta y 7ma ascendentes y descendentes, así como de arpeggios mayores. Los ejercicios de intervalos se realizarán lentos para que los alumnos logren analizar, entender y memorizar los sonidos y el movimiento. El profesor puede auxiliarse con un movimiento visual para apoyar la colocación de sonidos agudos indicando en un plano superior la mano con palma hacia abajo, y los sonidos graves en un plano inferior como ya se ha descrito en piezas y obras anteriores de este programa. Así mismo, la insistencia de la colocación de los sonidos apoyados debidamente con la amplitud y relajación correspondientes.

Posteriormente se comentará un poco sobre la vida y obra de Carlos Gómez Barrera.¹ Después se abordará el tema de *Arrurru*.

Mas adelante el profesor realizará la presentación de la pieza a continuación de la cual se iniciará el trabajo por frases incluyendo texto, ritmo y melodía desde un principio apoyados por el piano. Al mismo tiempo podría practicarse la dinámica indicada en la partitura de la pieza.

¹ Consultar temas 4.1 *Contexto histórico* y 4. 2 *Aspectos biográficos*. PP. 55 y 56.

Toda la parte que se localiza entre los compases 13 y 41² presenta las dificultades de intervalos difíciles y es aquí donde se llevará la mayor parte del trabajo. Hay que recordar que cada intervalo debe trabajarse con un apoyo visual que puede ser con la posición de la mano del profesor como ya se ha descrito anteriormente, pero esto también puede sustituirse por otro movimiento o dibujo en el pizarrón o en el aire que finalmente facilite y proporcione mayor claridad al intervalo en revisión. También puede ayudar, después de que ya se ha realizado con la melodía, el uso del piano tocando ahora la armonía correspondiente al intervalo que se está estudiando.

Para cuidar las voces de los niños y la afinación de sonidos graves extremos, como serían SI4 y DO5, es importante que éstos se emitan apoyados con suavidad y no pedir mucho volumen ya que son difíciles de realizar para ellos. Es probable que si se exige un esfuerzo incorrecto o mayor a la capacidad que se tiene, la voz se lastime.

Por otro lado, el paso que se tiene de frases entre los compases 28 y 29 debe prepararse para que los niños estén listos para afinar la nota MI5 que pudiera resultar sorpresivo y por lo tanto inexacto al momento de la ejecución. Esta preparación debe ser en cuanto a colocación tanto técnica de los niños como de gesto del profesor al dirigir. En el instante que los alumnos estén cantando los ocho tiempos del SI5 anterior, ya el profesor deberá estar realizando un gesto que puede ser de la cara o con alguna de las dos manos mientras la otra mantiene el sonido en ejecución, lo importante es que los niños realicen la obra de una manera óptima.

Otra situación que debe prevenirse es la interpretación de la nota final que es de larga duración, y para ello el profesor deberá indicar a los niños prepararse con suficiente aire para sostenerla todo el tiempo requerido. En caso de no poder sostenerla todo el tiempo por todo el grupo, puede auxiliarse con la respiración mixta que consiste en que de manera intermitente los integrantes del grupo vayan respirando para continuar emitiendo el sonido en distinto momento con el objeto de que esto no sea notorio ni afecte la interpretación.

Al final cuando se unen todas las frases debe trabajarse con cuidado la dinámica de la obra y observar que no haya movimientos ni efectos agresivos ya que la temática sugiere suavidad y ternura desde el momento en que su temática es una canción de cuna.

² Consultar partitura en sección de *Anexos*.

LECCIÓN DE SOLFEO

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Cuarto

RANGO MELÓDICO : DO5-RE6

TONALIDAD : Do Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

4.4.2 a.- Reafirmar la afinación de arpegios mayores y menores.

4.4.2 b.- Practicar la afinación de la escala cromática.

4.4.2 c.- Reafirmación de valores de responsabilidad a través del texto.

4.4.2 d.- Reafirmación de arpegios solfeando con los nombres de sus notas respectivas a través del texto.

PROCEDIMIENTO:

El profesor iniciará con los ejercicios técnicos y de vocalización generales incluyendo las escalas y arpegios mayores. También realizará ejercicios de escalas cromáticas ascendentes y descendentes dividiendo la escala a la mitad para que no resulte un ejercicio muy largo que pueda confundir a los niños.

En seguida el profesor comentará el tema de *Lección de solfeo* para posteriormente realizar su presentación. Después se realiza el trabajo de asimilación por frases donde se incluirá desde un principio texto, ritmo y melodía apoyados por el piano. Es importante revisar con atención la frase comprendida entre los compases 36 y 39 pues se mueve en una parte un poco aguda para la voz, y los alumnos deben sostener correctamente las notas con los elementos técnicos que hasta ahora han trabajado.³ De la misma manera la parte que le sigue es la que presenta cromatismos en la melodía constantemente y también debe revisarse la técnica con cuidado. Aunado a ello es conveniente que el profesor realice simultáneamente a la ejecución movimientos con las manos que vayan guiando la altura y movimientos cromáticos de las notas, o sustituirlo con un dibujo u otra cosa que él considere pertinente. Si la dificultad de estos elementos no permite trabajar desde un principio la frase completa, el profesor podría seccionar la frase en partes tan pequeñas como fuera necesario. Conforme se dominan las partes se completa poco a poco la frase para después unir ésta con las otras hasta obtener el total de la pieza con el acompañamiento del piano indicado en la partitura.

Finalmente se practican cambios de dinámica para la reafirmación de la ejecución en base a la dirección gestual.

³ Consultar partitura en sección de *Anexos*.

5.1 CONTEXTO HISTÓRICO

A partir de la revolución mexicana se desprendieron diversos fenómenos determinantes para el desarrollo del país en los ámbitos político, social y cultural orientados a una superación nacional donde México se abría a paso al mundo exterior para integrarse a las naciones cultas del mundo y a la civilización. Ello conlleva la definición de una identidad nacional. En la música es Manuel M. Ponce quien inicia esta labor desde el punto de vista de un nacionalismo consciente generado a través de la investigación y el estudio. Bajo este marco histórico vivió **Blas Galindo**. Este compositor fue miembro de una familia numerosa de pocos recursos económicos que vivía en la provincia mexicana de un pueblito de Jalisco. En su infancia y juventud tuvo carencias y conoció las injusticias y formas de vida de la gente humilde y relegada que vivía sumida en la pobreza. Todo esto, aunado al temperamento y ambición de Galindo, lo llevó a buscar una forma de superación tras intentar ayudar a su gente integrándose en su juventud a las filas armadas para combatir en la revolución mexicana. Su padre, siendo Blas muy joven, quería que se casara y se asentara con una familia y un trabajo cuya forma de vida era similar a la que se conocía en este entorno. Galindo, preocupado por los problemas e injusticias en los que estas clases sociales que tan bien conocía y a su deseo de salir de este ambiente y mejorar, decide estudiar leyes, así como también por el hecho de adquirir una carrera profesional. Es así como se traslada a la ciudad de México donde gracias a la amistad que tenía con Juan Santana, violinista de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, tiene su primer contacto con la música académica de nivel profesional. De aquí se desprende tal interés por la música que se olvida de las leyes para iniciar una carrera en el Conservatorio. Fue difícil estudiar su carrera ya que sin apoyo económico, tuvo que trabajar simultáneamente para subsistir y sostener así mismo sus estudios.

Carlos Chávez fue la principal influencia para la forma de composición que desarrolló Galindo a partir de que fue su profesor de Creación musical en el Conservatorio. Él, Salvador Contreras, Pablo Moncayo y Daniel Ayala formaban el grupo de esta clase que concluyó por razón de que Chávez deja la cátedra y sale a realizar estudios en el extranjero. El grupo se dispersó durante una breve pausa. En este tiempo Galindo impartió clases en Hidalgo y formó una banda de música integrada por campesinos, de nuevo se enfrenta a la situación del pueblo mexicano de provincia y sus problemas. Mas adelante regresa a la ciudad de México para reunirse con sus tres ex compañeros para continuar con sus composiciones y presentarlas en concierto. Durante años realizan esta actividad con el nombre *El Grupo de los Cuatro* presentando material de su propia creación bajo las técnicas modernistas de composición aunadas a temas de corte nacionalista mexicano. En este tiempo había en el país un ambiente de contradicción respecto a estas nuevas tendencias, por lo que *El Grupo de los Cuatro* se enfrentaba continuamente a manifestaciones negativas, de reproche y desaprobación; situación que en lugar de desanimarlos los impulsaba más a seguir adelante. Por otro lado, también existían los que estaban de acuerdo con la vanguardia y les aplaudían que con tanta juventud ya estuvieran realizando esta tan ardua labor de abrir los horizontes musicales en México al modernismo. De la misma manera había críticas periodísticas a favor y en contra de ellos; pero lo que sí

era un hecho, es que normalmente no se daban espacios para escuchar a compositores jóvenes, y sin embargo, *El Grupo de los Cuatro* siguió avanzando en las salas de concierto a lo largo de cinco años.

Blas Galindo perteneció a la generación de compositores nacionalistas que siguió a Silvestre Revueltas y a, como ya se dijo, Carlos Chávez. Mas adelante, durante el tiempo que estudió en Massachussets, Estados Unidos, recibe a través de Aaron Copland, de quien recibió cátedra, las influencias impresionistas y expresionistas, pero a su vez, la nueva corriente folklórico-americanista que se gestaba en ese país. En este tiempo su continuo trato con Copland, Koussevitsky, Hindemit y Bernstein tuvo una influencia muy grande ya que ello animó a Galindo a buscar un estilo compositacional más universal.

5.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Blas Galindo Dimas nació en San Gabriel, Jalisco hoy Ciudad Venustiano Carranza el 3 de febrero de 1910. Murió en la ciudad de México el 19 de abril de 1993. Compositor, director de orquesta y profesor de música. Inició su formación musical a los 7 años de edad en su pueblo natal integrándose al coro infantil de la parroquia que estaba bajo la dirección de Antonio Velasco. Este último fue quien le inició en el estudio de piano y solfeo. También tocaba diversos instrumentos de cuerda; ahí organizó una banda musical en 1928. Luego tuvo que enrolarse en las filas populares para combatir en la Revolución. Estuvo un tiempo en Guadalajara, donde conoció a José Rolón y a Ramón Serratos. Comenzó a estudiar armonía y composición de forma autodidacta.

En mayo de 1931 se trasladó a la ciudad de México para estudiar leyes, pero su inclinación musical lo llevó a ingresar al Conservatorio Nacional que en ese momento tenía como director a Carlos Chávez. Tuvo entre sus maestros más relevantes a José Rolón en las clases de Armonía, Contrapunto y Fuga; a Candelario Huízar y a Carlos Chávez en la cátedra de Creación Musical. Partió de la ciudad para dar clases de música en la Escuela Normal Rural de El Mexe en el Estado de Hidalgo. En 1935 volvió a la ciudad de México y por su inquietud hacia la música se integró al *Grupo de los cuatro* con José Pablo Moncayo (1912-1975), Salvador Contreras (1912) y Daniel Ayala Pérez (1906-1975); los cuatro eran seguidores de Carlos Chávez; su objetivo era difundir sus composiciones, por lo que la agrupación organizaba conciertos para interpretarlas propagando fuertemente con ello el nacionalismo musical mexicano. Iniciaron sus actividades el 25 de noviembre de 1935 en el Teatro Orientación de la ciudad de México. En 1936 fue nombrado maestro de música para dar clases en escuelas secundarias. También se le designó como percusionista de la Orquesta Sinfónica de México, puesto que ocupó hasta el año siguiente. Blas Galindo recibió la beca de la Rockefeller Foundation otorgada por el Berkshire Music Center de Lenox, Massachusetts en 1941 y 1942, donde cursó composición con Aaron Copland ampliando su horizonte en la composición musical.

En 1940 compuso *Sones de mariachi* para pequeña orquesta y mariachi creados para el programa de música mexicana del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que dirigía Carlos Chávez. En 1942 Blas Galindo ingresó como profesor al Conservatorio Nacional de Música de México. En 1944 obtuvo el título de maestro de composición con las más altas calificaciones del Conservatorio Nacional de Música, del cual fue director de 1947 a 1961. En 1945 sustituyó a José Rolón en la cátedra de armonía y composición. En 1947 fue nombrado director de una escuela diurna donde además fungió como profesor de música adscrito al Conservatorio Nacional de Música en calidad de Director en sustitución de Francisco Agea Hermosa, cargo que ocupó hasta 1961.

Cofundador de *Ediciones Mexicanas de Música* (1946) junto a Carlos Chávez, Luis Sandi, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Rodolfo Halffter y José Pablo Moncayo, su objetivo fue imprimir y distribuir música de concierto de compositores mexicanos. También editaron la revista *Nuestra música* y realizaron conciertos de música de cámara.

Fue miembro fundador de la Academia de Artes, a la que ingresó en 1968 como académico de número en el área de música. Fue designado ayudante en la Orquesta Sinfónica de México en 1942. Dirigió la mayoría de las orquestas sinfónicas mexicanas, y algunas de Estados Unidos, Centro y Sudamérica: sus actuaciones en el podio y sus composiciones le valieron una importante cantidad de premios y homenajes. Obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1964; el Premio Jalisco en 1983 y el Premio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral de la Organización de Estados Americanos en 1991. Como los mencionados, recibió innumerables premios, condecoraciones y reconocimientos por su extensa y valiosa trayectoria musical. Galindo escribió más de 160 obras que varían entre el más intenso nacionalismo de los años 30, y la incursión en formas nuevas muy diversas: obras para orquesta, clavecín, piano y voz, conjunto instrumental precortesiano, canciones, etc. Compuso música para teatro, danza y cine.

5.3 BOSQUEJO BIOGRÁFICO DEL AUTOR DEL TEXTO

ALFONSO DEL RÍO

Alfonso del Río nació en Chavinda, Michoacán el 18 de febrero de 1909.

Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México.

En 1931 fue nombrado profesor de canto coral y en 1947 jefe de la Sección de Conciertos Escolares del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Ha escrito centenares de letras a solicitud de varios compositores entre los que se encuentran Blas Galindo, Vicente T. Mendoza, Rodolfo Halffter, Eduardo Hernández Moncada y Luis Sandi.

También ha compuesto numerosas canciones para grupos infantiles y estudiantiles.

**NOTA: Esta información es vigente hasta el año de 1993, de acuerdo al año de edición de la Enciclopedia de México. José Rogelio Álvarez.*

5.4 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO DE LA OBRA

○ *ARRULLO*

RANGO MELÓDICO: RE5-FA6

COMPÁS : 3/4, 4/4

COMPASES	1-4	5-18	19-25	26-35	36-41
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	A	Coda
TONALIDAD	F	F	F con Progresiones	F	F

○ *MADRE MÍA, CUANDO MUERA*

RANGO MELÓDICO: MI5-MI6

COMPÁS : 5/8, 3/8, 3/4

COMPASES	1-2	3-13 :	16-31	32-33	34-44 :	47-63
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	Puente	A'	B
TONALIDAD	G	G	G	G	G	G

5.5 SUGERENCIAS DIDÁCTICAS E INTERPRETATIVAS

CICLO DE CANCIONES DE BLAS GALINDO

Dos canciones

OBJETIVOS GENERALES DEL CICLO:

- 1.- Dar a conocer repertorio mexicano con características de la música del folklore mexicano.
- 2.- Dar a conocer a Blas Galindo como compositor mexicano.
- 3.- Practicar las melodías y ritmos de características folklóricas mexicanas.
- 4.- Practicar elementos musicales de dinámica y articulación.

ARRULLO

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Sexto

RANGO MELÓDICO : RE5-FA6

TONALIDAD : Fa Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

5.4.1 a.- Practicar la ejecución de fraseo.

5.4.1 b.- Reafirmación de la afinación de intervalos de 3ra, 4ta, 5ta y 6ta.

PROCEDIMIENTO:

Iniciar con los ejercicios técnicos y de calentamiento. Incluir escalas y arpeggios mayores. Enseguida el profesor comentará sobre el tema de *Arrullo* y después hará la presentación de la pieza.

La siguiente parte consistirá en practicar por frases imitando al profesor, incluyendo texto, ritmo y melodía desde la primera vez apoyando la melodía con el piano. Debe revisarse constantemente la afinación y la dicción.

Entre los compases 19 y 22 se encuentra la parte que puede sentirse mas difícil para los niños.¹ Esta dificultad radica en el sentido y altura melódicos de las frases aquí incluidas, además de un salto de 7ma descendente que aparece en el compás 21. Estos casos son los que se sugiere trabajar seccionando las frases para revisar lentamente y con cuidado los intervalos que van integrándolas, apoyados de un elemento visual que lleve el mismo movimiento. Por otro lado el apoyo del piano es una reafirmación de mucha ayuda. Las frases se completarán poco a poco y a su vez éstas se unirán después de haberse trabajado totalmente primero apoyando el piano la melodía y después con el acompañamiento indicado en la partitura.

¹ Consultar partitura en sección de *Anexos*.

Finalmente se unirán todas las frases para practicar la obra completa y posteriormente se integrará la dinámica dirigida por el profesor.

MADRE MÍA, CUANDO MUERA

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Cuarto

RANGO MELÓDICO : MI5-MI6

TONALIDAD : Sol Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

5.4.2 a.- Practicar algunos ritmos de la música del folklore mexicano.

5.4.2 b.- Reafirmar la práctica de fraseo.

5.4.2 c.- Practicar la combinación de compases 3/8, 5/8, 3/4.

5.4.2 d.- Reafirmar la afinación de intervalos combinados con grados conjuntos en la melodía.

PROCEDIMIENTO:

Realizar los ejercicios descritos en *METODOLOGÍA GENERAL*. Incluir escalas y arpeggios en tonalidad mayor.

El profesor comentará un poco acerca del tema de *Madre mía, cuando muera* y después hará la presentación de la pieza. Como siguiente actividad el profesor realizará el estudio por frases de la pieza marcando la primer frase con su texto y ritmo realizando los acentos percutiendo contra una superficie u otro objeto. Pedirá a los alumnos que lo repitan incluyendo la percusión después de él. Como ya se ha mencionado anteriormente en esta dinámica, el cambio de frase a la siguiente se hará una vez que la anterior esté segura. Se recomienda llegar hasta el compás 14 y regresar al principio para incorporar la melodía. Es conveniente que simultáneamente a la melodía los alumnos continúen percutiendo para mantener claros los acentos y cambios de compás obteniendo el ritmo que pide esta pieza. De esta misma manera se trabaja del compás 15 al 30, primero se estudia el ritmo y luego se incorpora la melodía.² La última parte es repetición de la primera así que resultará más rápido y fácil sólo estudiar el nuevo texto, por lo que la melodía y ritmo se estudiarán directamente sobre él.

Finalmente el profesor indica la dinámica de la pieza practicando variantes en ella para que los alumnos puedan realizar prácticas sobre la ejecución en base a la dirección musical.

² Consultar partitura en sección de *Anexos*.

6.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Carlos Jiménez Mabarak, aunque nació en México radicó en varios países, esto se debió a razones de trabajo de su familia el cual exigía constantes cambios de residencia. Dicha situación fue aprovechada certeramente por Carlos y su familia para realizar sus estudios formales y profesionales. Su estancia en distintos países y continentes le dió la oportunidad de conocer diversas culturas y dentro de la música también variados estilos de composición y ejecución pianística. Residió en Guatemala, Santiago de Chile, Bruselas, Roma, México, París, y en todos ellos realizó estudios musicales que dejaron influencias importantes en su formación como músico y compositor; no puede dejarse de lado la cotidianidad que esta situación implica, las costumbres, usos de estos lugares y su folklore. En el tiempo que Jiménez Mabarak incursionó en el estudio de la orquestación y la dirección orquestal en el Conservatorio Nacional de México, se impregnó, bajo la influencia revueltiana, de la música nacionalista mexicana que en ese momento se difundía en el país, de aquí tenemos títulos tales como *Balada del venado y la luna* o *Balada de los quetzales*. Una situación que se pudiera considerar relevante con respecto al nacionalismo de Jiménez Mabarak es esa unión particularmente de la música con la danza mexicana que tanto trabajó (su primer obra para ballet *Balada del pájaro y las doncellas* o *Danza del amor y de la muerte*, la compuso en 1947, y su última composición de este tipo, la suite para ballet *Balada de los ríos de Tabasco*, en 1989).

También adquiere la influencia italiana tras su viaje y estudios de composición en Roma, así como del modernismo y dodecafonismo en París.

En su labor dentro de la educación musical en México encontramos sus *18 cantos para la juventud* para coro a capella publicado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) con formato de coro a 3 voces; los compuso en 1962, lo que nos hace pensar que alrededor de ese año, al parecer, se involucró de alguna manera en el ámbito educativo.

6.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Carlos Jiménez Mabarak nació en la ciudad de México el 31 de enero de 1916 y falleció el 21 de junio de 1994. Fue compositor, pianista y pedagogo.

Pasó la primera parte de su vida en el extranjero. Sus primeros estudios musicales los realizó en Guatemala, donde permaneció hasta 1927. De 1930 a 1932 estudió humanidades en el Liceo de Aplicación de Santiago de Chile, donde continuó sus estudios de piano. De 1933 a 1936 se trasladó a Bruselas donde ingresó al Instituto de Altos Estudios Musicales y Dramáticos de Ixelles, ahí continuó con el estudio del piano con Jacobi, armonía con Jones, armonía superior, contrapunto y análisis musical con Wouters, canto coral con Peellaert e Historia de la música con Van Den Borren. También estudió en la Universidad Libre de Bruselas y en el Conservatorio Real, en la misma ciudad. En 1937 regresó a México y estudió dirección de orquesta y orquestación con Silvestre Revueltas.

Desde la década de los 30's compuso música para piano y un cuarteto de cuerdas; *El concierto del abuelo* (1938), en 1945 terminó su primera obra orquestal, una sinfonía en mi menor encargada por la OMS. En 1953, como visitante, en Roma tomó clases de armonía con Alberto de Ninno y de composición con Guido Turchi en la Academia de Santa Cecilia.

En 1956 la UNESCO le otorgó una beca para estudiar música contemporánea, ese año estudió en París música dodecafónica con René Leibowitz. También ese año asistió al Congreso internacional de la Ópera en la Radio, Televisión y Cine celebrado en Salzburgo, Austria. Volvió a México titulándose en 1971 como maestro de composición con mención honorífica, en el Conservatorio Nacional de Música de México. Desempeñó una gran labor docente: enseñó técnicas dodecafónicas y formas de música electrónica. También se dedicó a la docencia como profesor de pedagogía musical, armonía y composición en el Conservatorio Nacional de Música, en la Escuela de Artes de Villahermosa, Tabasco y en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En 1947 el Instituto Nacional de Bellas Artes lo premió por la composición de una cantata conmemorativa de los héroes de Chapultepec. En 1954 y 1968 la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, así como la Asociación Nacional de Periodistas lo premiaron por componer la mejor música para cine de aquellos años. En 1972 el gobierno de México lo designó consejero cultural de la embajada de México en Austria, puesto al que renunció en 1974 para dedicarse a la música.

En 1968 recibió la medalla de oro de la Asociación Nacional de Intérpretes por su *Fanfarría olímpica*, además de recibir diversos homenajes de la Universidad Nacional Autónoma de México (1985 y 1988), La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (1986) e Instituto Nacional de Bellas Artes (1986 y 1991) y otros tantos premios por su música para cine y diversos medios. En 1993 recibió el Premio Nacional de Artes y en 1994 ingresó al Sistema Nacional de Creadores como creador emérito.

La mayor parte de su obra la escribió para la escena: cine, teatro, ballet. En 1961 compuso una obra para cinta con música concreta: el ballet *El paraíso de los ahogados*, puesta con coreografía de Guillermina Bravo. Entre sus obras destacadas se encuentran: *Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz* y *Concierto para piano y percusiones*. De sus

piezas para ballet *Balada del pájaro y las doncellas*, *Balada del venado y la luna*, *Balada mágica* o *Danza de las cuatro estaciones* y *Balada de los quetzales*.

También compuso la ópera *Misa de seis*, música de cámara y de orquesta. Dentro de su obra en el género vocal se encuentran obras corales y ciclos de canciones; entre estos últimos se encuentra un ciclo con temática infantil titulado *Seis canciones para cantar a los niños* (1.-*Din don*; 2.-*La casa*; 4.-*La vieja Inés*; 3.-*Ron-ron*; 5.-*El niño azul*; 6.-*El alacrán*) para piano y voz con textos de Carlos Luis Sáenz que fue compuesto en 1958.

6.3 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO DE LA OBRA

○ *DIN DON*

RANGO MELÓDICO: RE5-Mib6
COMPÁS : 2/4

COMPASES	1-3	4-12	13-17	18-22	23	24-30
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	C	Puente	Coda
TONALIDAD	G	G	Eb	G	G con Cromatismos	G

○ *LA CASA*

RANGO MELÓDICO: RE5-SOL#6
COMPÁS : 2/4

COMPASES	1-4	5-12	13-16	17-20	21-25	26
ESTRUCTURA	Introducción	A	B		Puente	
TONALIDAD	F	F	Inflexión a A	Inflexión a Ab	Ab	Modulación a F

COMPASES	27-34	35-36	37-40	41-43
ESTRUCTURA	A'	C		Coda
TONALIDAD	F	Inflexión a Bb	Modulación a F	F

○ **LA VIEJA INÉS**

RANGO MELÓDICO: RE5-SOL6

COMPÁS : 2/4

COMPASES	1-4	5-8	9-12	13-14	15-16
ESTRUCTURA	Introducción	A			
TONALIDAD	G	G	Inflexión a F	Inflexión a A	D

COMPASES	17-25	26-33	34-36	37-38
ESTRUCTURA	B	C	Coda	
TONALIDAD	Cm	D	Inflexiones	G

○ **RON- RON**

RANGO MELÓDICO: MI5-FA#6

COMPÁS : 2/4

COMPASES	1-7	8-15	16-20	21-26	27-30	31-32	33-35
ESTRUCTURA	Introducción	A	Puente	B	Puente	Coda	
TONALIDAD	A	A	Secuencia motívica	Dominante de A	A	A con Cromatismo armónico: A-Bb- E7/V	

○ *EL NIÑO AZUL*

RANGO MELÓDICO: DO5- FA# 6
COMPÁS : 4/4

COMPASES	1-4	5	6-7	7-8	9-10	11-12
ESTRUCTURA	A	B			A'	
TONALIDAD	E	E	Inflexión a F#	Inflexión a B	E	Inflexión a A

COMPASES	12-13	14	15-16	17
ESTRUCTURA	B'			Codeta
TONALIDAD	Dominante de F	Inflexión a E	E	E

○ *EL ALACRÁN*

RANGO MELÓDICO: RE5 – FA6
COMPÁS : 12/8, 4/4, 3/4, 6/8

COMPASES	1-4	5-10	11-14	15-20	21-22	23-26
ESTRUCTURA	Introducción	A	Puente	B	Puente	Coda
TONALIDAD	Fm*					

* En la totalidad de la pieza se presentan inflexiones continuas dentro de la tonalidad de Fa menor.

6.4 SUGERENCIAS DIDÁCTICAS E INTERPRETATIVAS

CICLO DE CANCIONES DE CARLOS JIMÉNEZ MABARAK

Seis canciones para cantar a los niños

DIN DON

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Tercero

RANGO MELÓDICO : RE5-Mib6

TONALIDAD : Sol Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

6.4.1 a.- Practicar una melodía con movimientos rápidos y ligeros.

6.4.1 b.- Practicar la dicción en movimientos rápidos.

6.4.1 c.- Practicar el cambio de *tempo* de ligero a menos movido y viceversa.

6.4.1 d.- Dar a conocer a Carlos Jiménez Mabarak como compositor mexicano.

6.4.1 e.- Reafirmar la ejecución de la dinámica en base a una dirección musical.

6.4.1 f.- Practicar cambios de tonalidad en el transcurso de la pieza.

PROCEDIMIENTO:

Primero se realizan los ejercicios descritos en *METODOLOGÍA GENERAL*. Se incluyen los de arpeggios y escalas mayores.

Posteriormente el profesor hablará un poco sobre Carlos Jiménez Mabarak con datos sobre su vida y obra como compositor mexicano.¹ Después se comentará un poco sobre el tema de *Din don*. Enseguida el profesor realiza la presentación de la pieza.

Mas adelante se inicia el trabajo por frases donde los alumnos repiten cada una con texto, valores rítmicos y dinámica. El paso a la siguiente frase depende de la asimilación correcta de la anterior. Se sugiere que una vez asimilado el ritmo y texto hasta el compás 12, se inicie en esta parte la incorporación de la melodía siguiendo la misma forma.² Una vez que ya se tiene toda esta primer parte, pasar a la siguiente con la utilización del mismo procedimiento enfatizando el cambio de tempo y dirigiendo el profesor la velocidad más lenta para que la ejecución del grupo de alumnos sea homogénea.

Los elementos melódicos mas importantes a revisar son los correspondientes a los cambios de tonalidad. La nota inicial a la nueva tonalidad en el compás 13 la prepara el acorde final del compás 12, donde la nota superior del mismo es la misma que entonarán los niños después. Por ello auxiliarse tocando el acorde previo indicado para el piano en la partitura podría ser muy conveniente. Lo mismo puede utilizarse en el compás 18 donde el primer acorde del compás es previo a la entrada de la melodía. Este acorde es la reafirmación de la tónica en sol mayor; los alumnos inician en la dominante de esta

¹ Véanse los temas 6.1 *Contexto histórico* y 6.2 *Aspectos biográficos*. PP. 70 y 71.

² Consultar partitura en sección de *Anexos*.

tonalidad pero ya la han sentido al escuchar dicho acorde. En el momento que los niños cantan cada frase se sugiere apoyar la melodía con el piano. Por otra parte al momento de enlazar las frases es conveniente tocar las partes como introducción, puentes o cualquier otra parte exclusivamente instrumental que aparecen entre ellas con la finalidad de que los alumnos se familiaricen con ellos desde el principio cuando realizan el trabajo de la unión de dichas frases. Una vez que los alumnos ya han enlazado todas las frases con todos sus elementos, se incorpora el acompañamiento del piano. Para ello el profesor deberá estar completamente seguro de que no hay dudas, ya que las armonías que se presentan contienen acordes alterados que podrían confundir a los niños si la situación no fuera así.

Finalmente, el profesor dirigirá la música haciendo cambios de dinámica como práctica tras estudiar la que se presenta en la partitura.

LA CASA

RANGO MELÓDICO: RE5-SOL#6

TONALIDAD : Fa Mayor

Esta pieza no tiene sugerencias didácticas ni objetivos a estudiar debido a que no se ha contemplado dentro del programa de música para primaria.

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

Esta pieza por sí misma sugiere una interpretación suave y dulce. En general todas las frases que contienen podrían ser ejecutadas con fraseo. Por otro lado, el *legatto* utilizado se convertiría en una herramienta de ayuda técnica para el mejor apoyo de la voz principalmente en las frases que presentan sonidos agudos en el paso de la voz que en muchas ocasiones pueden resultar incómodos de colocar. En esta pieza ellos se presentan en las frases localizadas en el cuarto sistema. Por otro lado, la frase “¿Qué alegría su techo...” que es el inicio de la que se encuentra en el sistema mencionado, melódicamente va realizando una especie de secuencias melódicas que ascienden, de manera que va preparando a la voz para llegar al Sol#6. Se considera que esto puede ser aprovechable para colocar poco a poco la voz, aún cuando la posición general siempre debe tratar de ser como que siempre se está emitiendo el sonido más agudo de la obra. El apoyo siempre debe tratar de realizarse desde la posición más inferior del cuerpo.

LA VIEJA INÉS

RANGO MELÓDICO: RE5-SOL6
TONALIDAD : Sol Mayor

Esta pieza al no incluirse en el programa de estudio para primaria no presenta objetivos ni sugerencias didácticas.

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

Debido al texto y valores rítmicos que presenta *La vieja Inés* consideraría que debe mantener un ambiente *Grazioso* en su generalidad. Sin embargo también tiene dos frases que deben interpretarse más dolorosamente, pues reflejan compasión por la vieja Inés que es muy pobre y necesita vender sus gatos; estas frases son:

“que le hagan la caridad si se la quieren hacer,” y
“¡Ay, que le compren los gatos...”

Y finalmente volver al tema *grazioso* con que inició la música. La dicción debe ser muy ligera y precisa para que no se confundan los sonidos al momento de la interpretación

RON RON

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Sexto
RANGO MELÓDICO : MI5-FA#6
TONALIDAD : La Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 6.4.4 a.- Desarrollar un mayor crecimiento dentro de la tesitura de la voz.
- 6.4.4 b.- Reafirmación de la afinación de intervalos combinados con grados conjuntos.
- 6.4.4 c.- Práctica de la dinámica musical.
- 6.4.4 d.- Reafirmación de la ejecución musical en relación a la dirección gestual.

PROCEDIMIENTO:

Se inicia la sesión con los ejercicios técnicos ya mencionados anteriormente. Incluir en las vocalizaciones los arpeggios mayores ascendentes y descendentes. Seguido a la preparación y calentamiento, el profesor comentará un poco acerca del tema de *Ron ron* y posteriormente realizará la presentación de esta pieza.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

Las características rítmicas no presentan mucha dificultad, por lo que el estudio por frases que se hará a continuación incluirá simultáneamente desde el principio el texto, el ritmo y la melodía apoyados por el piano. Inicialmente podría quedar la introducción instrumental en espera para ir directo al texto. Los alumnos imitarán al profesor que será el primero que diga la frase apoyado por el piano para que después ellos lo repitan también con el instrumento. Las frases irán cambiando una vez que siempre la anterior esté lista para dar lugar a la siguiente. El puente que se presenta entre los compases 16 y 20 también puede esperar para proseguir con las frases cantadas. Lo mismo ocurre para los compases del 27 al 30.³

Cuando todas las frases de la pieza ya están estudiadas, se procede a unir las ahora sí con la colocación de la introducción y los puentes que antes ya se habrán dado a escuchar varias veces a los niños y practicado para la entrada de cada frase que siga a estas partes. Esta práctica de cantar completa la pieza apoyando la melodía con el piano, pero ejecutando las partes instrumentales también se repetirá las veces necesarias para que los niños se sientan seguros de su melodía. Una vez logrado esto, se procederá a incorporar por frases el acompañamiento que el piano tiene indicado en la partitura para familiarizar con las armonías y acordes alterados que se presentan en el trayecto. Una vez asimilado de esta forma, se procede a ejecutar toda la pieza con su acompañamiento instrumental tal cual se presenta indicado en la partitura. Posteriormente el profesor realizará la dirección musical con la dinámica.

Por razones de dificultad técnica, se considera conveniente cambiar algunas indicaciones de dinámica de la pieza como es la que corresponde a la frase contenida entre los compases 12 y 15. Aquí la indicación es un *p* súbito, pero el final del compás 13 y principio del 14 presenta una frase que inicia en registro muy agudo para los niños el cual no puede cantarse con esta indicación. Se sugiere sustituirlo por *mf*. Además de ello el profesor deberá hacer énfasis en la elevación del paladar, apoyo del diafragma y demás elementos técnicos necesarios para lograr una buena calidad y afinación en esta zona del registro de la voz.

EL NIÑO AZUL

RANGO MELÓDICO: DO5-FA#6

TONALIDAD : Mi Mayor

Esta pieza no se contempla en el programa de estudio para nivel primaria.

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

El niño azul es una canción que creo debe inspirar ternura por el tema del texto. La sugerencia para que este efecto se logre es mantener el canto muy ligado como si fuera el de un violín, lo que a su vez ayudará a mantener el apoyo general para la emisión de la voz.

³ Consultar partitura en sección de *Anexos*.

EL ALACRÁN

RANGO MELÓDICO: RE5-FA6

TONALIDAD : Fa menor

Esta pieza no se contempla en el programa de estudios para nivel primaria.

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

El alacrán presenta muchos cambios en la dinámica de la música que es importante resaltar en la interpretación para dar colorido al tema que está inmerso. Al principio indica un aire agitado, podría ser temeroso y ansioso por el miedo a esta alimaña venenosa, que más adelante se calma por momentos muy cortos; esto en la interpretación que sugiero puede ser un indicativo de cansancio y de haber perdido de vista al alacrán por un momento. De repente vuelve a aparecer y regresa la agitación. Mas adelante se encuentra la parte con la indicación *Meno mosso* y es donde el miedo apresa al personaje. Todavía un poco más adelante la indicación cambia a un *Adagietto* haciendo hincapié en que el alacrán se encuentra inmóvil y aparentemente inofensivo, para después de manera sorpresiva regresar a un *Tempo I*, que en mi interpretación correspondería al salto de ataque de la alimaña hacia el personaje que interpreta la canción.

7.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Silvestre Revueltas es otro de los grandes nacionalistas mexicanos que siguiendo las influencias musicales de su época, enmarca su composición dentro de la música nacionalista. Como ya se mencionó anteriormente en el punto donde se abordó a Manuel M. Ponce, esta etapa tuvo un cambio trascendente a raíz de la Revolución Mexicana, que afloró los valores mexicanos a través del arte “agitando conciencias y derribando viejas estructuras socioeconómicas”.¹ Surgen nuevos hombres con nuevas ideas, un nuevo pueblo en el que “...intervienen con gran entusiasmo los intelectuales que son corresponsables de mucho de lo que se gesta entonces. En el campo del arte surge el movimiento pictórico nacional con Gerardo Murillo (Dr. Atl), José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros; la narrativa adquiere un gran impulso y en música surge lo que ya se puede calificar como una escuela verdaderamente nacional de compositores...”²

La revolución busca convertir a México en una Nación moderna, que remitía a los problemas del campo “...por la cuestión agraria, y, puesto que los núcleos indígenas supervivientes se localizan fundamentalmente en las áreas rurales, descubrir entonces que el país tiene un problema indígena que debe ser resuelto mediante la incorporación de tan rico elemento humano a la vida activa de la nación...”³

Esta situación entonces exalta los valores y el folklore del indígena. Esta aspiración dentro de la música surge primeramente con Carlos Chávez, quien inicia, dentro del nacionalismo musical mexicano la corriente denominada *indigenismo*, que se caracteriza, según lo menciona Uwe Frisch, por el empleo de materiales sonoros de origen indio real o supuesto (esto último referente a las dudosas ‘reconstrucciones’ de la música prehispánica). También dice: “... Lo que Chávez logró siguiendo la vía del indigenismo fue realizado por Silvestre Revueltas, recurriendo al folklore mestizo, aún vivo y por lo mismo capaz de despertar más fácilmente una reacción favorable y entusiasta en el auditorio...”⁴

Para muchos, Chávez fue la principal influencia de Revueltas. Peter Garland menciona: “...En mi opinión, Carlos Chávez fue modelo y ejemplo para Revueltas compositor. Aunque escribió composiciones siendo estudiante, infiero que el Revueltas modernista aprendió y se desarrolló a través del repertorio contemporáneo que dirigió y ejecutó. Fue alumno de Rafael J. Tello desde 1913. Pero nadie le enseñó a escribir aquello que comenzó a aparecer en 1930. Su desarrollo y evolución como compositor innovador parece ser un logro individual...”⁵

Durante sus primeros años de estancia en Estados Unidos, en ese país se respiraba un ambiente de excitación en relación al inicio de su participación activa dentro de la Primera Guerra Mundial. “...En 1917, Chicago se encontraba frenético por la guerra; las palabras de Wilson vibraban: ¡América entra a la guerra por la libertad del mundo! En tanto

¹ Uwe Frisch. *Trayectoria de la música en México*. Cuaderno de música / 5. Dirección General de Difusión Cultural / UNAM. Departamento de música. PP.16

² Uwe Frisch. Op. cit. PP. 16

³ Uwe Frisch. Op. cit. PP. 17

⁴ Uwe Frisch. Op. cit. PP. 18

⁵ Peter Garland. *Silvestre Revueltas*. Ed. Alianza. Primera edición en español, 1994. PP. 49 y 50

que en el Musical Collage, había un insignificante mexicano que estudiaba violín, soñaba con crear música nueva...”⁶

Al parecer, este movimiento no afectó como tal los estudios musicales de Revueltas en Chicago, él sufría una personalidad depresiva por naturaleza, lo que lo llevó a abandonar Estados Unidos por primera vez, pero en un momento emotivo más optimista regresa a continuar sus estudios. En Estados Unidos, debido a la inmigración de europeos hacia América, llegó la influencia de la música de esas latitudes llevando el serialismo y el dodecafonismo que fueron aprendidos por Silvestre Revueltas con su estancia en ese país. De nuevo en México realiza una gira importante de conciertos al lado de Carlos Chávez, quien mantuvo un trabajo continuo no sólo en esta gira, sino que le alentaba continuamente respecto al tema de la composición, le invitó a enseñar en el Conservatorio Nacional de Música, a dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional. Fue tal el contacto que tuvieron que es difícil pensar que no tuvo influencia de Chávez para su propia composición.

Mas adelante viajó a España donde se mantuvo de 1937 a 1939 para participar en la guerra civil apoyando a los republicanos. En este país ofreció conciertos con su propia música en Madrid, Barcelona y Valencia contando tantos triunfos como actuaciones. Fue en este tiempo que escribe sus *Cinco canciones para niños* y *Dos canciones tontas*. Al parecer de este momento tomó la influencia española.

Por otra parte, la influencia afroantillana se manifiesta en otras de sus obras importantes tales como *Sensemaya*, *La noche de los mayas* y *Planos*. El ritmo tiene mucha importancia en su música y su obra está construida con él como base generadora; ésta es una postura que desarrolló como parte de una estética modernista, y también gracias al contacto con la música mestiza e indígena de México. Revueltas, queriendo mostrar un nacionalismo musical más moderno, distinto de los moldes tradicionales, tomó prestados recursos y procedimientos de composición de sus colegas europeos de los años veintes y treintas como son Stravinsky, Varése, Hindemit, Los Seis; logrando en su música el prestigio y la brillantez de una contemporaneidad entendida, según lo dice Uwe Frisch.

El año que murió Revueltas se desarrollaba el primer año de la Segunda Guerra Mundial, pero él permaneció en México en este tiempo y su actividad musical no se afectó por causa de este evento histórico.

⁶ Juan Álvarez Coral. *Compositores mexicanos* Ed. EDAMEX. Sexta edición, 1993. PP. 308

7.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Silvestre Revueltas nació en Santiago Papasquiaro el 31 de enero de 1899. Fue compositor, violinista y director de orquesta. Empezó sus estudios de violín en 1906 con Francisco Ramírez y en el lapso de un año formó una banda de niños en la que pagaba con dulces a los jóvenes músicos. En 1908 se mudó a Colima y allá continuó sus estudios. En 1911 ingresó al Instituto Juárez de Durango, y en 1913 viajó a la ciudad de México donde estudió violín con José Rocabruna en el Conservatorio Nacional de Música, cursando hasta 1916. Allí inició sus estudios de composición con Rafael J. Tello. En 1917 viajó a Estados Unidos e ingresó al Saint Edward's College de San Antonio, Texas. En 1918 se trasladó al Musical Collage de Chicago donde se graduó de violinista concertista y compositor. Regresó a México en 1920 y realizó una gira importante de conciertos en el país. Nuevamente fue a Chicago a perfeccionarse en violín siendo en esta ocasión alumno de Ottokar Sevcik y de Vaslav Kochanski. En 1924 y 1925 de nuevo en México, él junto con Carlos Chávez realizaron una gira de conciertos de música moderna en los que dieron a conocer las composiciones de los autores más destacados internacionalmente desconocidos en forma absoluta en ese momento por el público mexicano. En 1926 vuelve a Estados Unidos para trabajar como violinista y director de orquesta en los teatros de San Antonio, Texas y Mobile Alabama entre otras ciudades del sur. Desafortunadamente las experiencias que vivió en este país no fueron buenas en todos los casos. Las cicatrices que Revueltas mostraba en su cara fueron el resultado de un asalto que sufrió en Mobile, Alabama siendo atacado por dos delincuentes cuando salía de un centro nocturno donde había tenido una actuación; le exigieron a Silvestre que les entregara el violín y el dinero que llevaba, pero él, con valentía, los enfrentó por lo que uno de ellos se abalanzó sobre él con una navaja ocasionándole algunas heridas en el cuerpo y dos navajazos en la cara.

Tras su segundo regreso a México fungió como director asistente de la Orquesta Sinfónica de México de 1929 a 1935 invitado por Carlos Chávez, que en ese momento era el director titular. Al mismo tiempo trabajó como director como profesor de violín y de música de cámara en el Conservatorio Nacional, del que fue director de 1933 a 1936. Además fue director titular de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional en 1936, y un poco más adelante, en ese mismo año también lo fue de la Orquesta Sinfónica Nacional, cargo que ocupó hasta su muerte. En 1937, en su calidad de Secretario General de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), hizo un viaje a España con el propósito de participar en el gran movimiento que muchos intelectuales y artistas del mundo realizaron en esos años para apoyar a la República Española contra la rebelión franquista. Al finalizar el conflicto regresó a México e inició una etapa prolífica como compositor y director hasta su muerte.

En 1938 y 1939, durante su estancia en España compuso sus *Dos canciones tontas y Cinco canciones para niños*, *Sensemaya*, *Planos*, *Tocata para percusiones*, *Caminos*, *Tres pequeñas piezas serias*, *Troca*, *Batik*, *La noche de los mayas*; y en 1940 *Los de abajo* y el ballet *La coronela*

Dentro de su composición educacional encontramos su obra *México y España* dedicada a los niños de las escuelas.

A su muerte, quedaron sin estrenar algunas canciones tales como *Amiga que te vas*, para barítono sobre un poema de Ramón López Velarde; y *Canto de una muchacha negra* con la letra del poeta norteamericano Langton Hughes. Grandes directores de orquesta que conocieron las partituras de Revueltas consideraron que se trataba de un compositor extraordinario; entre ellos Jascha Horenstein y Eric Kleiber.

En su copiosa obra abundan las composiciones para grupos de cámara, orquesta sinfónica, canciones, violín solo, etc. También escribió música para teatro, cine y ballet.

Falleció prematuramente a causa de una neumonía el 5 de octubre de 1940. Sus restos descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres de la ciudad de México.

7.3 · BOSQUEJO BIOGRÁFICO DEL AUTOR DEL TEXTO

FEDERICO GARCÍA LORCA

Federico García Lorca fue un poeta español de gran reconocimiento aún en la actualidad. También fue renovador del teatro español contemporáneo. Nació en Fuentevaqueros, Granada el 5 de junio de 1898 y realizó estudios de literatura y derecho en la Universidad de Granada mientras estudiaba música (guitarra y piano), escribiendo en 1916 sus primeras poesías.

García Lorca fue portador de una prodigiosa habilidad de captación de lo popular que se ve reflejada en su obra. Por otro lado realizó una ardua difusión del teatro clásico español.

La obra de García Lorca es fundamentalmente poética y dramática; Su creación en verso fue muy prolifera escribiendo varios libros de poemas. Escribió también canciones, piezas románticas, líricas y nostálgicas. Algunas de sus obras de teatro son *El maleficio de la mariposa*, *Los títeres de cachiporra: tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, *La casa de Bernarda Alba* y otros de igual importancia.

Unos días antes de estallar la guerra civil pasó de Madrid a Granada, donde semanas más tarde fue fusilado por los insurrectos. Su muerte acaeció en el año de 1936.

7.4 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO DE LA OBRA

○ *EL CABALLITO*

RANGO MELÓDICO: FA5-MI6

COMPÁS : 3/4

COMPASES	1-2	3-8	9-12	13-18	19-22	23-27	28-32
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	A	B	Puente	Coda
TONALIDAD	A						

○ *LAS CINCO HORAS*

RANGO MELÓDICO: SI4- RE6

COMPÁS : 2/4

COMPASES	1-2	3-10	11-18	19-24
ESTRUCTURA	Introducción	A	A'	Coda
TONALIDAD	Dominante de G	G	Cromatismos dentro de G	Cromatismos dentro de G

○ *CANCIÓN TONTA*

RANGO MELÓDICO: MI5-MI6

COMPÁS : C

COMPASES	1-2	3-6	7	8-11	12	13-16
ESTRUCTURA	Introducción	A	Puente	A'	Puente	Coda
TONALIDAD	C	C*	C	C*	C	C

* Maneja cromatismos como colorido

○ **CANCIÓN DE CUNA**

RANGO MELÓDICO: Si \flat 4- FA6
COMPÁS : C, 3/2

COMPASES	1-7	8-13	:	15	16-20	21-22
ESTRUCTURA	Introducción	A		Puente	B	coda
TONALIDAD	Dominante de Eb	Dominante de Eb		Dominante de Eb	Eb	Eb

○ **EL LAGARTO**

RANGO MELÓDICO: DO5 – RE6
COMPÁS : 12/8, 15/8

COMPASES	1-4	5-11	12	13-16	17-19	20-26	27-32	29-32
ESTRUCTURA	Introducción	A	Puente	B	Puente	A'	B'	Coda
TONALIDAD	Dm	Dm	D	D	Dm	Dm	D	D

7.5 SUGERENCIAS DIDÁCTICAS E INTERPRETATIVAS

CICLO DE CANCIONES DE SILVESTRE REVUELTAS

Cinco canciones de niños

EL CABALLITO

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Tercero

RANGO MELÓDICO : FA5-MI6

TONALIDAD : La Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

7.4.1 a.- Dar a conocer a Silvestre Revueltas como compositor mexicano.

7.4.1 b.- Dar a conocer una pieza de repertorio para niños de este autor.

7.4.1 c.- Práctica de los valores rítmicos ♩ ♪ ♫ ♬

7.4.1 d.- Practicar cambios de tempo en la misma obra.

PROCEDIMIENTO:

Iniciar como ya se ha mencionado en otras obras con ejercicios técnicos y vocalizaciones que incluyan arpeggios y escalas mayores.

Posteriormente el profesor hablará un poco acerca de la vida y obra de Silvestre Revueltas para después mencionar un poco acerca del tema de *El caballito*. Después se realizará la presentación de la pieza.

Mas adelante se inicia el trabajo por frases que en este caso se iniciará con texto y ritmo para afianzar estos valores. Al mismo tiempo el profesor revisará la dicción. Como siguiente paso se incorporará la melodía a la frase. La apoyatura que se presenta sólo se sugerirá realizarla de forma ligera y natural sin que implique un esfuerzo extra. La segunda frase es idéntica a la primera por lo que se podrá pasar hasta la tercera directamente.¹ Esta puede entonarse desde el principio junto con el texto y ritmo. De aquí se puede brincar hasta la frase 6 que es semejante a la tercera presentando sólo algunas variantes, se estudia igual que la tercera. El resto de las frases se practicarán incluyendo la melodía desde el principio haciendo énfasis en el *tempo* que se realizará con la dirección del profesor.

Por último el profesor incorpora la dinámica musical, que aunque no aparecen muchos cambios en la partitura, se pueden realizar ya que las frases se presentan varias veces. En este sentido es conveniente ejecutarlas cada vez cambiando la intensidad en cada una de ellas. Estos cambios quedarán a las ideas y gustos del profesor.

¹ Consultar partitura de la pieza en la sección de *Anexos*.

LAS CINCO HORAS

A partir de esta pieza del ciclo de *Cinco canciones de niños*, se omiten las sugerencias didácticas y objetivos debido a que ninguna de las que siguen incluyendo ésta forma parte del programa de música de nivel primaria.

RANGO MELÓDICO: SI4-RE6
TONALIDAD : Sol Mayor

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

Las cinco horas podría interpretarse pensando en que la música corresponde a los ruidos y sonidos de la maquinaria de un reloj de pared grande que va presentando distintos personajes y sucesos en cada una de las cinco primeras horas que marca. Por esto considero que debería sonar hasta cierto punto como algo mecánico más que sentido, y también un poco caricaturesco, convirtiéndose el intérprete en el último de los personajes que presenta este reloj haciendo el ademán de realizar el brinco que se menciona en este final.

CANCIÓN TONTA

RANGO MELÓDICO: MI5-MI6
TONALIDAD : Do Mayor

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

Esta canción involucra a dos personajes: la madre y el hijo. Éstos dialogan durante toda la pieza. Su interpretación considero que debe consistir en la representación escénica y los cambios de timbre en el canto al momento en que está hablando la madre o el hijo.

CANCIÓN DE CUNA

RANGO MELÓDICO: Sib4-FA6
TONALIDAD : Mib Mayor

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

Esta pieza se compone de dos partes. La primera contiene cuatro frases que se sugieren cantar muy ligadas y perfectamente afinadas llevando una dirección desde el principio hasta el final de cada frase.

La segunda parte con la indicación *Meno mosso* se sugiere interpretarla dulcemente y con ternura. Los últimos dos compases al parecer simulan el momento en el que se están quedando dormidos el clavel y el rosal, que hicieran el papel de un bebé al que se le está cantando este arrullo.

EL LAGARTO

RANGO MELÓDICO: DO5-RE6
TONALIDAD : Re

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

El lagarto es una pieza que a pesar de la indicación inicial *Poco lento*, refleja dinamismo y en las partes instrumentales y ostinatos pareciera que el lagarto está moviéndose de manera repentina y sigilosa. De la misma forma el inicio del canto podría ser repentino y caricaturesco mostrando una especie de burla, pero a la vez como un juego de niños. La interpretación que se sugiere es la de un personaje que se burla de los lagartos que están tristes porque perdieron su anillo de desposados.

La segunda parte correspondiente al *Meno mosso* se sugiere con una interpretación más dramática. Posteriormente viene el tema inicial y de nuevo el tono burlón para continuar otra vez con el dramatismo en la siguiente exposición de la parte *Meno mosso*.

Con respecto a los acentos y valores irregulares como dosillos y quintillos que presenta la obra es muy importante no perder nunca el pulso del ostinato en el acompañamiento instrumental, para que la ejecución de la medida de los mismos sea más exacta.

8.1 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO DE LA OBRA

○ JICARITA

RANGO MELÓDICO: RE5-MI6

COMPÁS : 3/8

COMPASES	1-16 :	20-35 :
ESTRUCTURA	A	B
TONALIDAD	F	

8.2 SUGERENCIAS DIDÁCTICAS E INTERPRETATIVAS

JICARITA

GRADO ESCOLAR AL QUE CORRESPONDE: Quinto

RANGO MELÓDICO : RE5-MI6

TONALIDAD : Re Mayor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

8.4.1 a.- Ampliar el repertorio de música con características del folklore mexicano.

8.4.1 b.- Practicar el fraseo musical.

8.4.1 c.- Practicar el uso de hemiola y el cambio de ritmo en una frase musical.

8.4.1 d.- Reafirmar la ejecución de intervalos amplios de 6tas y 8vas.

8.4.1 e.- Reafirmar la ejecución musical en base a la dirección gestual.

PROCEDIMIENTO:

Primero se realizan los ejercicios de vocalización y calentamiento que se han abordado a lo largo de este programa de obras.

Después el profesor comenta el tema de *Jicarita* para mas adelante hacer la presentación de la misma.

En cuanto a las hemiolas o cambios de acentuación que se encuentran a lo largo de la pieza es importante practicar el ritmo por separado. Se recomienda primero estudiar por frases el texto con sus valores rítmicos reforzando con palmada en cada sílaba y pedir a los niños que lo hagan igual. Cuando ya se ha dominado de esta forma, pedir que sólo se hagan las palmadas y llevar el texto mentalmente para perfeccionar la homogeneidad del grupo. Si esta actividad ya se ha logrado realizar correctamente se unen todas las frases bajo esta misma dinámica hasta completar la primer parte de la pieza (compases 1 al 18).¹ Una vez que se llega a este nivel, el estudio de las frases incluirá texto, ritmo y melodía. La melodía se apoyará con el piano como también se ha indicado en otras ocasiones. Es conveniente que en cada frase se pida articular ligando las notas que corresponden a la misma. Para ello el profesor debe revisar que el apoyo de la voz y posiciones técnicas en los alumnos sean correctas y ayudar con el apoyo visual para lograr dicho efecto. Este apoyo visual corresponde al dibujo en el aire de la línea de fraseo al mismo tiempo que se esté entonando la frase, o puede sustituirse con el dibujo de esta ligadura en el pizarrón.

Por otro lado, la segunda parte que se encuentra entre los compases 19 y 37 se trabajará rítmicamente con las palmadas tal y como se realizó en la primer parte. Después se incluirá la melodía la cual en este caso presenta intervalos muy amplios. El cuidado que

¹ Consultar partitura en la sección de *Anexos*.

debe tenerse aquí es la revisión de la afinación correcta de los intervalos donde sería conveniente que el profesor pida a los alumnos el apoyo del diafragma, la elevación del paladar, amplitud interna de la boca (“mantener la manzana en la boca”) y su abertura externa en posición de óvalo vertical. Los intervalos de 6ta y 8va se recomienda estudiarlos por separado y una vez dominados integrarlos a la frase musical correspondiente. Después que ya se han asimilado todas las frases de la segunda parte, unirlas.

En el momento que se ha revisado el total de la melodía es conveniente tomar la primer parte y practicarla con el acompañamiento del piano ahora como lo indica la partitura, y una vez dominado hacer lo mismo con la segunda parte. Finalmente unir toda la pieza con el acompañamiento instrumental indicado y la dinámica musical. También esta última puede variar según lo indique el profesor para la práctica de la ejecución en base a una dirección.

9.1 BOSQUEJO BIOGRÁFICO DEL AUTOR DEL TEXTO

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Enrique González Martínez nació en Guadalajara, Jalisco en el año de 1871 y murió en el año de 1952.

Fue poeta, médico y diplomático. Embajador en Argentina, Chile y España. González Martínez es una importante figura de la poesía mexicana contemporánea, se alejó del modernismo para crear un estilo propio.

Tradujo a algunos de los más importantes exponentes de la poesía francesa contemporánea. Su obra poética se sitúa en el modernismo, en un momento en que esta escuela había agotado sus recursos y caído en una retórica epidérmica y ornamental. Los senderos ocultos (1911), poemario donde incluye el soneto *Tuércete el cuello al cisne*, habrá de convertirse en un manifiesto poético y moral, porque repudia formas y lenguajes "que no vayan acordes con el ritmo latente de la vida profunda".

Entre sus obras destacan: *La muerte del cisne* (1915), *La hora inútil* (1916), *Parábolas y otros poemas* (1918), *Las señales furtivas* (1925), *Babel* (1949) y *El nuevo Narciso* (1952).

Otras de sus obras son *Lirismos*; *Silenter*, *La palabra del viento*, *Ausencia y canto*, *Segundo despertar* y *Vilano al viento*

9.2 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO DE LA OBRA

○ *NOCTURNO DE LAS ROSAS*

RANGO MELÓDICO: DO5- FA6

COMPÁS : 2/4, 3/4

COMPASES	1-12	13-23	24-38	39-46	47-52	53-56
ESTRUCTURA	A	Puente	B	Puente	A	coda
TONALIDAD	F	F	F	Cromatismo dentro de F	F	F

○ *ONDA*

RANGO MELÓDICO: DO5-MI6

COMPÁS : 6/8

COMPASES	1-2	3-18	19-30	31-32	33	34-35	36-45	46-53
ESTRUCTURA	Int.	A	B	Puente 1		Puente 2	A'	Coda
TONALIDAD	C#m	C#m	E	E	Subdominante de C#m	C#m	C#m	C#m

○ **LA DESPEDIDA**

RANGO MELÓDICO: DO#5- MI6
COMPÁS : 4/4, 12/8, 2/4

COMPASES	1	2-9	10	11-12	13-14	15-20	21-25	26-28
ESTRUCTURA	Introducción	A		Puente		B	B'	Coda
TONALIDAD	Em	Cromatismo en Em	Inflexión a A	A	Infle xión A C#m	C#m	C#m	Em

9.3 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

CICLO DE CANCIONES DE MANUEL M. PONCE *Tres poemas de González Martínez*

Este ciclo no se ha considerado para el programa de música escolar de nivel primaria, por lo que no aparecerán en él sugerencias didácticas ni objetivos de este tipo.

NOCTURNO DE LAS ROSAS

RANGO MELÓDICO: DO5-FA6
TONALIDAD : Fa Mayor

Nocturno de las rosas es una obra que se sugeriría interpretar con mucho *legatto* en las frases melódicas. La parte inicial se recomienda interpretar con una expresión de nostalgia, melancolía y distanciamiento. Esta expresividad crece poco a poco de acuerdo al texto y su parte más marcada es la que está señalada con la indicación de *Agitato*. En esta sección de la pieza se encuentra el clímax de la obra y por ello la voz debe ir aumentando en intensidad y emoción hasta llegar a la frase: “atisbas por la noche en la ventana”. Después inicia su descenso. Seguido a esta parte viene una sección que se sugiere interpretar con ternura y nostalgia continuando con el *legatto* de las frases, su texto es:

“Voces de ayer, la pena que se agranda,
insomnio vigilante de la espera”.

Mas adelante regresa al tema inicial donde el *legatto* continúa siendo muy marcado y la emoción de melancolía.

En la parte final tras el último sonido del piano se sugiere dejar en el aire flotando un silencio de algunos segundos y una inmovilidad física por parte de los intérpretes.

ONDA

RANGO MELÓDICO: DO5-MI6
TONALIDAD : Do# menor

Onda es una pieza que presenta un ambiente de ligereza y transparencia con la descripción de paisajes naturales aunque sean en sentido metafórico. Es por ello que se sugiere interpretar con mucha dinámica y ligereza. Conforme el texto avanza se envuelve de tristeza y nostalgia. De esta manera tendría que mantener una combinación constante de brillantez y el sentido oscuro de este sentir hasta el final de la obra.

LA DESPEDIDA

RANGO MELÓDICO: DO#5-MI6
TONALIDAD : Mi Menor

Esta pieza tiene muchas similitudes con *Nocturno de las rosas*, así que las sugerencias interpretativas en *La despedida* serán muy parecidas.

En general se recomienda un *legatto* en las frases aunque se encuentran varias secciones muy marcadas que presentan diferencias entre sí en base a otros elementos.

La expresión inicial de esta pieza es de un desengaño y un enojo que se refleja en el texto y la interpretación musical debe absorverlo. La intensidad aumenta paulatinamente hasta el final de la primer sección donde disminuye, esto es el compás 9.¹ A partir del compás 10 se encuentra la nueva parte donde se considera que debe desaparecer lo pesante para dar una sensación de descanso y calma, indicación que aparece en la partitura. Posteriormente viene la sección indicada con *Andante* que se sugiere no realizar muy ligero. La velocidad que aumenta no tendría que ser demasiado contrastante, pero sí debe sentirse un cambio de tempo y de expresividad donde la calma ha desaparecido para dar paso a una emoción de dolor. La última parte indicada con *Piú lento* sugiere volver a la expresión de melancolía y tristeza que deberá mantenerse hasta el final de la obra.

¹ Consultar partitura en sección de *Anexos*.

10.1 BOSQUEJO BIOGRÁFICO DEL AUTOR DEL TEXTO

DANIEL CASTAÑEDA SORIANO

Daniel Castañeda nació el 10 de marzo de 1898 en la Ciudad de México. Fue musicólogo, poeta e ingeniero. Al margen de sus actividades literarias y musicales ejerció la ingeniería de forma profesional.

Por otro lado Castañeda trabó una muy estrecha vinculación con varios notables músicos que iniciaban sus carreras en la Ciudad de México al principio de la década de 1920: entre los que se encontraban Jerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza e Ignacio Fernández Esperón entre otros.

Durante la gestión de Carlos Chávez como director del Conservatorio Nacional de Música, Castañeda fue nombrado en 1930 profesor del plantel y jefe de la Academia de Música Mexicana. Trabajó y fundó hasta su muerte en la cátedra de Acústica Musical e Instrumental y ocupó la de Fonética. En el terreno editorial desempeñó los cargos de editor y director de la revista *Música* de las academias de investigación del conservatorio.

Ejerció también la crónica y la crítica musicales en los periódicos *El Universal* y *Claridades*.

Castañeda fue poeta y traductor de poesía francesa e inglesa y autor de una considerable obra poética de fuerte colorido, orientación mexicanista y marcadas tendencias exploratorias en cuanto a las posibilidades de la rima. Silvestre Revueltas, Miguel Bernal Jiménez, Armando Montiel Olvera, Vicente T. Mendoza, Manuel Torres Torija Jr. Y Emiliana de Zubeldía pusieron en música varios poemas de Castañeda.

La muerte de Daniel Castañeda acaeció en la Ciudad de México el 27 de octubre de 1957.

10.2 ANÁLISIS ESQUEMÁTICO DE LA OBRA

○ EL TECOLOTE

* Esta es una pieza que presenta bitonalidad.

RANGO MELÓDICO: Mib5-SOL6
COMPÁS : 6/8, 9/8

COMPASES	1-20	21-22	23-24	25-33	34-37	38-42
ESTRUCTURA	Introducción	Puente		A	Puente	B
TONALIDAD	Ab	Domi nante de E	E	<u>Voz</u> : Eb <u>Instrumentación</u> : E	Ab	Ab

COMPASES	43-46	47-57	58-61	62-63	64-71	72-74	75-88
ESTRUCTURA	Puente	B'	Puente		A'	Puente	Coda
TONALIDAD	Ab	Ab	Ab	E	<u>Voz</u> : Eb <u>Instrumentación</u> : E	Ab	Ab

10.3 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

EL TECOLOTE

RANGO MELÓDICO: Mib5-SOL6
TONALIDAD : Lab Mayor

El hecho de que esta obra presente una bitonalidad entre la instrumentación y la voz, dificulta la interpretación. La introducción es un tema muy largo y para el cantante podría ser muy conveniente que memorice la melodía, ya que ésta se desarrolla en la misma tonalidad que iniciará la voz. La instrumentación cambia de tonalidad y la voz debe permanecer en la primera, lo que produce una disonancia constante durante esta primer parte. El cantante durante sus primeras etapas de estudio de la obra podría concentrarse en la tonalidad que le corresponde y bloquear un poco la que corresponde a la instrumentación para lograr mejores resultados en su ejecución. A lo largo del estudio se irá familiarizando con la sonoridad que produce la unión de las dos tonalidades. Para asimilar la entrada de la voz en su tonalidad correspondiente al tiempo que la instrumentación ejecuta otra, sería muy conveniente estudiar y realizar varias repeticiones del inicio del canto hasta tener una seguridad completa de la nota e intervalos iniciales de la melodía.

Por otro lado, las características de *El tecolote* son parecidas a las de *El lagarto* del ciclo *Cinco canciones de niños* en cuanto a ritmos y ostinato, por lo que también en este caso se recomienda concentrarse en la cuenta de los tiempos y pulsos de la música para ejecutar inicios de frase en los lugares correctos.

CONCLUSIONES

La realización del programa de canto descrito en este trabajo se llevó a cabo en muy buenas condiciones con una frecuencia de estudio de dos horas por semana durante seis meses. Planeando este trabajo combinado con otras actividades como solfeo, apreciación musical, ejecución instrumental y ensamble, creo que a lo largo de un año escolar se puede estudiar satisfactoriamente un curso integral de música correspondiente a nivel primaria.

Por otro lado recordemos que los niños que prepararon este trabajo durante estos meses aprendieron el repertorio correspondiente a cuatro ciclos escolares, por lo que en un ciclo escolar real exigirá mucho menor tiempo para esta área dentro de su programa de educación musical anual.

Tras este trabajo he logrado comprobar que los niños definitivamente imitarán al profesor en su forma de emitir la voz, principalmente para cantar; y también lo harán en su sentido de musicalidad e interpretación. Por ello el profesionista de la educación musical nunca debe descuidar estos aspectos en las sesiones de estudio con los niños.

Con respecto al hablar y comentar con el grupo de niños el repertorio que estudiaron y sus compositores, también resultó muy beneficioso pues se logró captar un mayor interés y valoración hacia éste. Por otro lado se logró fomentar un gusto por interpretarlo quedando registrado en los niños como parte de sus raíces. Aunque en general este trabajo siempre recomendó hablar de estos temas en la sesión de presentación de cada pieza, algunas veces se retomó la información en otras sesiones para reafirmar este conocimiento, por lo que finalmente lo encontré conveniente.

Con respecto a las habilidades naturales de los niños, sí logré comprobar la importancia de iniciar el trabajo a partir de ellas, éstas se incrementan poco a poco con el ejercicio y la relación con otros niños. En el caso del canto, para algunos niños la afinación fue más difícil que para otros, pero finalmente el trabajar con aquellos que no tienen dicha dificultad les ayudó a incorporarse en afinación, aunado a la supervisión constante por parte del profesor. Por otro lado fue muy importante para los niños hacer siempre la diferenciación entre la altura de un sonido que es el que emitían y otro que es el que se pedía.

Por otra parte, la dicción fue otro de los problemas más frecuentado. Para solucionarlo también resultó muy beneficioso el recordatorio constante de abrir la boca ampliamente y exagerar la pronunciación de cada consonante y cada vocal, pidiendo a los niños cantar como platicándole al público el texto de cada canción además de proyectar hacia delante la voz “haciéndola llegar hasta la pared posterior de la sala en la que ejecuten su recital”.

Otro punto tratado es la práctica constante de metodología para la emisión de la voz que llevaron los niños, el cual ayudó mucho a la elevación en calidad de las voces, pues en un principio éstas sonaban en un volumen bajo y no había posibilidad de practicar en gran manera los cambios de intensidad referentes a la dinámica musical. Además en un principio se presentaban esquemas de tensión principalmente en la zona del cuello y pecho en muchos de los niños. La postura corporal también tuvo que reafirmarse mucho pues la que tenían no era la mejor para cantar. El registro y rango melódico que presentaron en un principio logró ampliarse con los ejercicios y vocalizaciones que al aplicarlo al repertorio tuvo resultados muy satisfactorios.

La ejecución en base a la dirección musical también fue difícil en un principio pero paulatinamente los niños fueron mejorando en este aspecto, lo que nos da un indicador de atención.

La sugerencia para los maestros de enseñanza musical con respecto al canto es perfeccionar en los dos primeros grados escolares el canto al unísono y la técnica de emisión antes de iniciar el uso de cantos a dos voces o en cánon. En los grados posteriores aún cuando ya se inicie el canto coral, es importante continuar el canto al unísono para reafirmar la afinación y el canto de estas características con acompañamiento instrumental. Probablemente en los primeros grados, el canto, si es que se cree pertinente en base al nivel de avances y aptitudes del grupo, pueda practicarse en ensamble con instrumentos musicales melódicos y/o de percusión como tambores, panderos, melodeones, xilófonos, etc.

Como resultado final puedo concluir que la potencialidad de aprendizaje aunado a las habilidades naturales en los niños pueden arrojar resultados mucho mayores a los que muchas veces creemos que se puede llegar con un programa escolar de niños. Es muy importante que el profesor estimule correctamente a los niños en un ambiente de estudio cordial y positivo en el que ellos realmente hagan suya una experiencia agradable de la música a partir de sus estudios escolares. Por lo tanto considero que es tarea del educador musical en este país lograr futuros ciudadanos mexicanos con elementos culturales relacionados a sus raíces y que mantengan a la música como un valor único en la compleja constitución de sus vidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo Murguía, Graciela *Iniciación Musical para Niños. Método GAM Primer curso.* México. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música. 1998.
- Álvarez Coral, Juan *Compositores mexicanos.* México. EDAMEX, sexta edición aumentada 1993.
- Álvarez, José Rogelio *Enciclopedia de México.* Tomos 5, 10, 12. México, 1993. Edición especial para Enciclopedia Británica de México
- Casares Rodicio, Emilio *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Tomos 3, 6, 7. Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- Castellanos, Pablo *El nacionalismo musical en Mexico.* Seminario de Cultura Mexicana. Libros de México México. 1969.
- Manuel M. Ponce. (ensayo).* México. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Difusión Cultural, 1982.
- Estrada, Julio *La Música de México.* Colección. I. Historia. 3.- Período de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910). México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Frega, Ana Lucía *Música para maestros.* Graó, de IRIF, S. L. Cuarta edición, 2001.
- Gábor, Friss. Carrasco C. *Música para todos.* RICORDI, 1984.
- Garland, Peter *Silvestre Revueltas.* Alianza. Primera edición en español, 1994.
- Herrera y Ogazón, Alba *El arte musical en México.* México. Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes (DEBA), 1917.
- Herzfeld, Friedrich. *Tú y la música.* Barcelona, España. Labor, S. A.

- López Alonso, David *Manuel M. Ponce*
México. Botas, 1971.
- Marie-Claire, Beltrando-Patier. *Historia de la música.*
España, ESPASA CALPE, S. A., 2001
- Medina Guerrero, María del Consuelo. *Enseñanza Musical en Educación Básica. Estudio histórico documental.*
Jalisco. Universidad de Guadalajara.
Musical Iberoamericana, 2002.
- Moreno Rivas, Yolanda *Rostros del nacionalismo en la música mexicana.*
México. Universidad Nacional Autónoma de México.
Escuela Nacional de Música, segunda edición, 1995.
- Ocampo, A. / Prado, E. *Diccionario de escritores mexicanos.*
México. Universidad Nacional Autónoma de México.
Centro de estudios literarios, primera edición, 1967.
- Orta Velázquez, Guillermo *Breve historia de la música en México.*
México. Porrúa, 1970.
- Pareyón, Gabriel *Diccionario de Música en México.*
Guadalajara, Jal. México
Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco.
Consejo nacional para la Cultura y las Artes.
Primera edición, 1995.
- Platón *Diálogos. La República.*
Porrúa, 2003
- Randel, Don Michael *Diccionario Harvard de música.*
Diana, sexta edición, 1997.
- Revueltas, Rosaura *Silvestre Revueltas por él mismo.*
Ediciones Era, primera edición, 1989.
- Sadie, Julie Anne *Dictionary of women composers.*
The Norton / Grove, 1995.
- Sanuy, Montse *Aula sonora.*
Morata, segunda edición, 1996.

- Salvat *Enciclopedia SALVAT. Diccionario.*
México. Salvat Mexicana de Ediciones S. A. De C. V., 1984.
- Historia de México. Enciclopedia. Tomo 10.*
México. Salvat editores, 1978.
- Sánchez Castro, Fabiola *Blas Galindo (1910-1993), cinco preludios (1944-1945) y siete piezas para piano solo (1952).* Tesis para obtener el título de Licenciado Instrumentista, Piano.
México. UNAM, ENM, 2000.
- Soto Millán, Eduardo *Diccionario de compositores mexicanos. Tomo 1.*
México. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto. Siglo XX. Tomo 2.*
1998.
- Tálamon, Gastón O. *Historia de la música. Del siglo XVIII a nuestros días.*
Ricordi, 1999.
- Valenzuela, Luis A. *Estudio y arreglo de veinte canciones tradicionales vocales mexicanas para enriquecer el repertorio de educación musical infantil y juvenil.* Tesis para obtener el título de Licenciado en Educación Musical.
México. UNAM, ENM, 2002.
- Valverde, José María *Historia de la literatura universal. Tomo 9: De las vanguardias a nuestros días (I).* Planeta S. A.
Segunda edición, 1991.
- Vinay, Gianfranco *El siglo XX. Segunda parte.*
México. CONACULTA, 1999.

REVISTAS:

- Frisch, Uwe *Trayectoria de la música en México.*
Cuadernos de México / 5. Dirección General de Difusión
Cultural / UNAM. Departamento de música.
México, D. F. 1970.
- Miranda, Ricardo “Manuel M. Ponce, a 50 años de su muerte”. *Heterofonía.*
Revista de investigación musical.
Volumen XXXI. Números 118-119.
Enero-diciembre de 1998.
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Musical.

SITIOS DE INTERNET

<http://www.epdlp.com/revueltas.html>

<http://www.jalisco.gob.mx/nuestroedo/muro/galindodimas.html>

http://www.peermusic-classical.de/revuelt_f2.htm

http://www.sepiensa.org.mx/menu_arte/I_mexXX/clasindex.htm

http://www.tvdemente.com.mx/caminantes/mas_info.php?cid=726&parrafo=1

ANEXOS

DIEZ CANCIONES PARA NIÑOS PEQUEÑOS

1

Letra y música: Rocío Sanz.

I CANCION DEL RELOJITO

Allegretto grazioso ma giusto ♩ = 80

Voz

Piano

mf *p*

Re-lo-ji-to de mi ca-sa: ¿si te doy, tú

qué me das? Da-me cuer-da y te doy ho-ras, yo te doy si tú me das. Te doy ho-ras

de dor-mir *mf* y ho-ras pa-ra des-per-tar. *p* Te doy ho-ras de tra-ba-jo y *cresc.* te doy ho-ras

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melody in G major, marked *mf*. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand, also marked *mf*. Dynamics change to *p* for the second phrase and *cresc.* for the final phrase.

de ju-gar. *mf* Re-lo-ji-to de mi ca-sa:

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a rest for the first two measures, then resumes with a melody marked *mf*. The piano accompaniment includes a *8va* marking for the right hand in the first measure. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *mf*.

¿si te doy tú qué me das? *p cresc.* Da-me cuer-da y te doy ho-ras, yo te doy si *f* tú me das.

The third system concludes the piece. The vocal line features a melody marked *p cresc.* and *f*. The piano accompaniment includes a *p* marking and a *f* marking. The piece ends with a final chord in the piano.

1. CANCIÓN DEL RELOJITO (Transporte)

Allegretto grazioso ma giusto ♩ = 80

Letra y Música: **Rocio Sanz**

The first system of the score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is a single staff with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 2/4 time signature. It contains six measures of whole rests. The piano accompaniment is written for a grand piano (8va) and consists of two staves. The right hand plays a steady eighth-note melody, while the left hand plays a similar eighth-note accompaniment. The key signature and time signature are consistent with the rest of the piece.

7

The second system begins at measure 7. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: "Re-lo-ji-to de mi ca-sa: ¿si te doy, tú qué me das?". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern as in the first system, with some harmonic changes in the bass line.

13

The third system begins at measure 13. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: "Da-me cuer-day te doy ho-ras, yo te doy si tú me das. te doy ho-ras de dor mir". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern, with some harmonic changes in the bass line.

19

yho-ras pa-ra des-per-tar. Te doy ho-ras de tra-ba-joy te doy ho-ras de ju-gar

25

8va----- Re-lo-ji-to de mi ca-sa:

31

¿si te doy tú qué me das? Da me cuer day te doy ho-ras, yo te doy si tú me das.

2 LAS GOTITAS CANTARINAS

♩ = 60 *leggiero*
mf

Voz

Cuan-do llue-ve, las go--ti-tas can-tan do, re, mi, fa,
 llue-ve, las go--ti-tas van can--tan-*does-ta* can-

Piano *mf leggiero*

f *p* *mf*

sol; son pe--que--ñas, son bo--ni-tas y a-pren--die-ron la lec-ción Cuan-do
 ción; las go--ti-tas, es-tu-

f *p* *mf*

p

2.
 dian-do, can-tan sol, fa, mi, re, do. Cuan-do llue-ve, las go--ti-tas can-tan

p

mf

do, re, mi, fa, sol. Las go--ti-tas can-ta--ri-nas ya se van di-cien-do a--di-ós.

mf

3 EL SUEÑO DE LOS JUGUETES

Largo $\text{♩} = 48$

Voz

mf **Emin** **Amin**

Ya se dur-mió la mu-
Los jue-gos se ter-mi-

Piano

mf **Emin** **Amin** **Emin** **B7**

Emin **B7** **Emin** **Amin** **Emin** **B7**

ñe - - -ca,
na - - -ron

el o - so ya se dur - -mió
los que ju - ga - mos a - -yer:

Emin **F** **Emin** **B7** **Emin** **F** **Emin** **B7**

Los li-bros ya se ce - rra - ron
los trom-pos y las pe - lo - -tas,

por-que la no-che lle - -gó.
los co-che-ci-tos y el tren.

p **Emin** **Amin** **Emin** **B7** **Emin** **F ritard.** **Emin**

Los ni-ños es-tán dor - mi - - dos
y los ju-gue-tes tam - bién.

p **ritard.**

4 MARCHA DE LOS NUMEROS

Allegretto $\text{♩} = 108$ *mf* C G C Amin C G C *f* C F6

Voz
U - no, dos y tres, cua-tro, cin-co y seis sie - te, o - cho

Piano
mf *mf* *f*

Fine 1. G C 2. G C *mf* C Dmin C G C

nue-ve y diez nue-ve y diez. El u-no es un pa-li - to, el dos es un pa-ti - to, el tres un gu - sa - ni - to, el cua-tro unga - ra - ba - to, el

1. *Fine* 2. *mf*

f *p* G7 C *mf* C Dmin C

cin - co pe - ga un brin - co, el seis es un gan - chi - to, el sie - te es un pi - que - te, el

f *p* *mf*

G C *f* F G7 C D. C. al Fine

o - cho es un biz - co - cho el nue-ve u - na cu - le - bra pa - ra es - pan - tar al diez.

f D. C. al Fine

$\text{♩} = 60$

Voz

C F C G Amin F C G

El u-no es al-to y del - ga - - do, pa-re-ce un sol-dado en pie
El u-no es muy es-ti- - ra - - do, pa-re-cé que trae cor - sé

Piano

F G C Amin F G C G

El ce-ro es re-don-do y gor - - - do, pa - re-ce un se-ñor mar - qués
el ce-ro es muy re-gor - de - - - te, pa - re-cé que co-me bien.

Piano

C F C G Amin G7 C

Si los pon-go la-do a la - - - do es-cri-bo el nú-me-ro diez.
" " " " " " " " " " " " " " " " " "

Piano

6 VALS DEL NUMERO TRES

Allegro $\text{♩} = 160$

Voz

C C F Dmin G9 C

El u - no y el dos se quie - ren ca - sar, lla -
 u - no y el dos se quie - ren ca - sar, y el

Piano

C G7 1. G9 C 2. G9 C

ma - ron al tres a que ven - ga a to - - car. El to - ca es - te vals:
 tres muy a - - le - gre les

Estribillo

C Dmin 1. C G7 2. G7 C dal ♩ e poi la Coda C

un, dos, tres, un, dos, tres, voy a to - car es - te com - pás. El sean muy fe -
 un, dos, tres, un, dos, tres, Que dal ♩ e poi la Coda

Dmin C G7 C Dmin G C

li - ces el u - no y el dos y vá - mo - nos to - dos que ya se a - ca - - bó.

Emin *mf* **A7** **D** **A7** **D**

cá. De-re-chi-ta va la pa-rá es-cri-bir-le yo aus-ted.
 sí. Pa-ra es-cri-bir-nos que no. A-quí es-tá la le-tra O.

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo and dynamics are marked 'Emin' and 'mf'. The first system contains four measures of music with lyrics underneath.

D7 **G** **D7** **G**

Y pa-ra que es-cri-bas tú a-quí es-tá la le--tra U!
 " " " " " " " " " " " " " " " " " "

The second system continues the musical piece with four measures. The vocal line includes a double bar line with repeat dots. The piano accompaniment consists of block chords.

f **D7** **G** **E7** **Amin**

Va-mos a es-cri-bir-nos car--tas, po-nes A E I O U.

The third system has four measures. The vocal line starts with a dynamic marking of 'f'. The piano accompaniment continues with block chords.

D7 **G** **D7** **G**

Va-mos a es-cri-bir-nos car--tas tú y yo y yo y tú.

The fourth system concludes the piece with four measures. The vocal line includes the lyrics 'y yo y yo y tú'. The piano accompaniment ends with a final chord.

Andante $\text{♩} = 88-96$

Voz

G7 C *mf* C C7 F

¿A dón-de se van los dí - - as?
¿A dón-de van las se - - ma - - nas?

Piano

mf

PG7 C C *cresc.* C7 F

A me - ter - se en - tre las no - - - ches. ¿A dón-de se van las no - - ches?
A los me - sés y es - ta - - cio - - - nes. ¿A dón-de se van los me - - ses?

p *cresc.*

D D7 G E7 *f* F C

Se van ha - cia las ma - - ña - - nas pa - ra for - mar las se - - ma - - nas, los
A cam - biar - se de ves - ti - - do por vol - ver el a - ño en - tran - te o - tro

f

D D7 1. G 2. G7

me - - - ses, las es - ta - - cio - - nes nom - - bres. A - -
 tiem - - - po, los mis - mos

C F 1. G

sí los días y las no - - ches,
 for - man la ron - da del tiem - - po los me - ses, las es - ta - -

C 2. G C

cio - - - nes pa - ra que vi - van los hom - - bres.

♩ = 50

Voz

Dmin. A Dmin. Dmin. A Dmin.

La U es el au-lli-do de un lo-bo. La
 La U es un puen-te col-gan-te, un
 La U es un ar-co pla-tea-do, de

Piano

Gmin. Dmin. Gmin. C7 F Dmin.

U es el sil-ba-to del tren. La U es como el vien-to que sil - - ba en las
 puen-te que cuel-ga al tra - vés. La U es la cur-va de un ar - - co, un ar-
 no-che lo pue - - des ver: la U es la lu-na en el cie - - lo cuan - - do a-

1. A A7 Dmin. 2. A A7 Dmin.

ra-inas del ver-de ci - prés. La ra-mas del ver-de ci - - prés.
 col-ris que pin-to al re - - vés. col-ris que pin-to al re - - vés.
 pe-nas em-pie-za a cre - - cer. pe-nas em-pie-za a cre - - cer.

1. 2.

Allegro $\text{♩} = 72-80$

Voz

E E *f* E A

Las ví-bo-ras y los a--la-
" " " " " " "

Piano

f

gbassa-----

E E7 A F#min.

cra-nes las a - ra - - ñas y el ciem-piés van y vie - - nendan - - do
" " " " " " " " a - ní - - ma - - les pe - - li -

gbassa-----

B 1. B7 E B

vuel-tas en el bai - - le del re - - vés. Las
gro-sos no te a -

1.

gbassa-----

2.B7 E G#7^p C#min. G#7

cer-ques na-da más mí-ra-los bien. E - llos no tie-nen la
ra - -ñas es - -tre -

2.

p

g.bassa.....

C#min. G#7 C#min. G#7 C#min. F#7 B F#7

cul-pa pe-ro pe - - li-gro - - sos son, por e - s ó es que na - - die
na-ron mu-chos guan - - tes de or - gan - dí. El ciem-piés se pu - - so

mf

B F#7 B F#7 1. B B7^f E A

nun-ca les ha he - - cho u-na can-ción pe-ro a - ho - - ra les can-
bo-tas pa - ra ver - - se más gen -

1.

f

E E7 E7 A F#min.

ta-mos es-te bai - - le del re - vés a las ví-bo-ras y los a - la -

10 LAS VIBORAS Y LOS ALACRANES

(Transporte)

ROCIO SANZ

LETRA Y MÚSICA

f

Las viboras y los a - la

8^{va}

4

cranes las a - ra - ñas y el ciempiés van y vie - nendan - do
a - ni ma - les pe - li

(8)-----

8

vuel - tas en el bai le del re vés las
gro - sos no tea

1.

8^{va}

11

2.

cer-ques na-da más mí-ra-los bien. e - llos

p

8^{vb}

13

mf

no tienen la culpa pe - ro pe - li-gro - sos son, por e
ra - ñas es - tre naron mu chos guan tes de or - gan dí. El ciem

17

1.

f

soes quena - die nunca les ha hecho u-na can ción pe ro a
piés se pu - so botas pa - ra ver semás gen

1.

21

ho - ra les can - tamos es - te bai - le del re - vés a las

25

víboras y los a - la cranes las a - ra - ñasyel ciempies las a -

8^{va}

29 | 2.

til. - Las víboras no tienen ni patas el ciempies se las pres
víboras y los a la cranes las a ra ñasyel ciem

8^{va}

33

Musical score for measures 33-36. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment in the right hand, and a piano accompaniment in the left hand. The vocal line has lyrics: "tó piés yaho-ra bai - lan to - dos juntos al com pás deesta can ce le bra ron to dos juntos es te". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. A first ending bracket labeled "1." spans the final two measures of this system.

37

Musical score for measures 37-39. The score continues in the same key signature and time signature. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment in the right hand, and a piano accompaniment in the left hand. The vocal line has lyrics: "ción las bai - le pe - li - gro - so del re vés". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A second ending bracket labeled "2." spans the final two measures of this system. A rehearsal mark "(8)" is located at the beginning of the system.

2 Canciones Mexicanas para niños

I. La Primavera

Letra de
JOSÉ D. FRÍAS

MANUEL M. PONCE

Andante

The first system of music features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The vocal line starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "La pri - ma - ve - ra de rra - mó sus flo - res". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic. The music includes a repeat sign in the second measure of the vocal line.

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "en ver - des cam - pos ba jo el cie lo a - zul". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic. The music includes a repeat sign in the second measure of the vocal line.

ya - la - ba - ron los pa - ja - ros can -

to - res el cam - po el ar - bol, la

flor y la luz La pri - ma -

Ol - vi - dó el mun - do to dos sus do -

poco rall.

lo - res y en las al - mas mu rió to-da in-que-

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a whole note 'lo - res', followed by a quarter rest, then eighth notes for 'y en las al - mas', and finally a quarter note 'mu' followed by eighth notes for 'rió to-da in-que-'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a 'poco rall.' marking above the final measure.

a tempo

tud La pri - ma - ve - ra de - rra mo sus

The second system continues the vocal line with a quarter note 'tud', followed by a quarter rest, then eighth notes for 'La pri - ma - ve - ra', and finally a quarter note 'de - rra' followed by eighth notes for 'mo sus'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines, marked 'a tempo'.

f

flo - res en ver des cam-pos, ba - jo el cie - lo a -

The third system features a vocal line starting with a quarter note 'flo - res', followed by a quarter rest, then eighth notes for 'en ver des cam-pos,', and finally a quarter note 'ba - jo' followed by eighth notes for 'el cie - lo a -'. The piano accompaniment includes a dynamic marking of 'f' (forte) in the lower staff.

zul.

The fourth system shows the vocal line with a quarter note 'zul.' followed by a quarter rest. The piano accompaniment features dynamic markings of 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) in both hands.

II. La Luna

Letra de
JOSÉ D. FRIAS

M. M. PONCE

Allegretto tranquillo *placidamente*

La lu - na que i lu - mi - na —

p

Detailed description: This system contains the first line of music. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The tempo and mood are indicated as 'Allegretto tranquillo placidamente'. The lyrics 'La lu - na que i lu - mi - na' are written below the vocal line.

Ios ne - gros ho - ri - zon tes — su bien - do tras los

Detailed description: This system contains the second line of music. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'Ios ne - gros ho - ri - zon tes — su bien - do tras los' are written below the vocal line.

mon tes — ha - cia el ze - nit ca - mi - na —

Detailed description: This system contains the third line of music. It concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'mon tes — ha - cia el ze - nit ca - mi - na' are written below the vocal line.

La _____ no-che es un re man - - so,

es _____ co - mo blan da cu - - na Pa -

ra el me - jor des - can - - so

a la luz de la lu - - na Nos

rit.

da u - na paz di - vi - na

ppp
sord

su bien do tras los mon tes

la lu - na que i - lu - mi - na los ne gros ho - ri

pp

zon tes.

pp
sord

III. La Aurora

Letra de
JOSE D. FRIAS

M. M. PONCE

Vivo $\text{♩} = 100$ (in due)

Piano introduction for 'La Aurora'. The score is in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked 'Vivo' with a tempo of 100 beats per minute. The introduction includes various dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano), and includes fingering numbers (1-5) and chord symbols (I, VI, VII, I, III, I, IV) written below the staff.

Vocal entry and piano accompaniment for 'La Aurora'. The vocal line begins with the word 'Las' and is accompanied by the piano. The piano part includes dynamics like *mp* and *dim.* (diminuendo). The piano accompaniment features chord symbols (I, VI, I, III, I, IV) and includes a *p* (piano) marking towards the end of the section.

Piu lento $\text{♩} = 54$ (melodia popular)

Vocal and piano accompaniment for the 'Piu lento' section. The tempo is marked 'Piu lento' with a tempo of 54 beats per minute. The vocal line includes the lyrics: 'go - tas de ro - cí - o — dia - man - tes de la au -'. The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo) and includes chord symbols (I, VI, I, IV) and dynamics like *mp*.

ro - ra dan a nues-tro al-be dri - o — de tra ba - jar la

f

I *IV* *I* *V*

Vivo $\text{♩} = 100$

ho - ra. —

p *f*

I

Piu lento $\text{♩} = 54$

Cuan-do el sol ha sa - li - do —

p

su res plan dor fe - eun - do _____ por la no - che dor

mi - do, _____ der - ra ma so - bre el mun - do.

Vivo ♩ = 100

Y

Più lento, grandioso

de la vi - da al rí - o — dan a - gua bien he - cho - ra — las

The first system consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Più lento, grandioso'. The lyrics are 'de la vi - da al rí - o — dan a - gua bien he - cho - ra — las'.

go - tas de ro - cí - o — dia - man - tes de la au - ro - ra. —

rit.

rit.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'go - tas de ro - cí - o — dia - man - tes de la au - ro - ra. —'. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) above the vocal line and below the piano accompaniment.

Vivo

p *f* *f*

The third system shows the piano accompaniment for the 'Vivo' section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked 'Vivo'. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and fortissimo (*f*).

dim. *rall. pp*

The fourth system continues the piano accompaniment. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *rall. pp* (rallentando, pianissimo).

IV. La Lluvia

Letra de
JOSE D. FRIAS

M. M. PONCE

Andantino mosso

p legato

p
La llu-via so-bre la tie-rra — vuel ca su fres-co te -

so - ro — Las go-tas can-tan en - co - ro —

que u-na gran-vir-tud en - cie - rra.

La llu - via

da a los sem-bra-dos un be so que los fe - cun - da,

de fe - li - ci - dad i - nun - da los va - lles mon-tes y

rit. *a tempo*

pra - dos — Y cual don me - jor que el o - ro —

por-que nun ca mue ve a gue - rra — la llu-via so-bre la

tie - rra — vuel - ca su fres - co te - so - ro. —

ff

f *dim.* *f*

Poesía **DOS CANCIONES MEXICANAS** Música
Ortiz de Montellano **I** *S. Moreno*
ZOPILOTE LLAMO AL CUERVO

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a forte (*f*) dynamic marking and a repeat sign.

The second system of the musical score continues from the first. The upper staff remains in treble clef with a 6/8 time signature. It starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and continues the melodic development. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature, providing accompaniment. This system includes dynamic markings for mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and piano (*p*), along with a crescendo hairpin. The system ends with a repeat sign.

pp

mf

Zo-pi-lo te llama-al cuer-vo que anda rondando tu

ppp *mf*

ca - sa zo-pi-lo - te por lo ne - gro

p *mf*

de su in-ten-ción y su man-cha zo-pi-lo-te Ha-moal

p *mf*

cuer-vo que mi-ra por tus peB-ta-ñas,

p

de pur-ti-tas y en si-len-cio la no-che noche de tual-ma.

mf

p

Pero para el zopi-lo-te tengo un o-ji-to

de-a-gua. *mf* que-a-punta de-re-cho al

pp

ai-re y cuando no hie-re ma-ta. *f*

f

mf

mf

f

Pa-ra el zopi-lo-te ne-gro que anda rondando tu ca-ra.

EL RELOJ DE LA VILLA

S. Moreno.

Alegre

8^a

p

8^a

f

El re-loj que está en la es-quina to-ca el tie-ne

him - no na - cio - nal pe - ro si se des - compa - ne no lo
 mu - cha dis - trae - ción es - cu - chando a los que gritan no ter -

pue - de ter - mi - nar. Me - xi - ca... me - xi - ca...
 mi - na la can - ción.

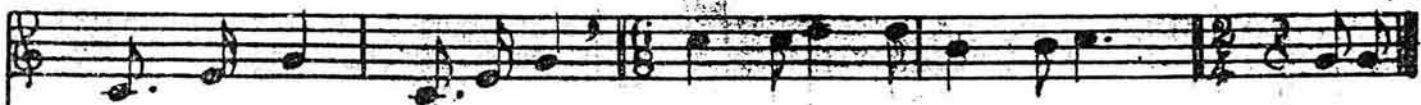
me - xi - ca... no lo pue - de ter - mi - nar.
 no ter - mi - na la can - ción.



Con el ruido de la ca - lle nadie lo puede escu - char



y aun-que can-tee qui-vo-ca-do no lo puedo re-ga-ñar. Me-xi-ca...



me-xi-ca... me-xi-ca... no lo pue-do re-ga-ñar. El re-



Poesía
Ortiz de Montellano

ZOPILOTE LLAMÓ AL CUERVO

(Transporte)

Música
Salvador Moreno

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is written for voice and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line is mostly rests in the first three measures, with a few notes in the fourth measure.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score continues with the piano accompaniment and vocal line. The piano part maintains its rhythmic pattern. The vocal line has rests in measures 5 and 6, and notes in measures 7 and 8.

Musical score for the third system, measures 9-12. The score continues with the piano accompaniment and vocal line. The piano part maintains its rhythmic pattern. The vocal line has rests in measures 9 and 10, and notes in measures 11 and 12. The lyrics "Zo - pi - lo - te lla - mál" are written under the notes in measure 11.

Musical score for the fourth system, measures 13-16. The score continues with the piano accompaniment and vocal line. The piano part maintains its rhythmic pattern. The vocal line has notes in measures 13, 14, 15, and 16. The lyrics "cuer - vo quean - da ron - dan - do tu ca - sa zo - pi - lo - te por lo" are written under the notes in measures 13, 14, and 15.

20

ne - gro de suin - ten - ción y su man - cha zo - pi - lo - te lla - móal

26

cuer - vo que mi - ra por tus pes - ta - ñas,

31

de pun - ti - tas y en si - len - cio la no - che no - che de tual - ma

35

pe - ro pa - rael zo - pi - lo - te

38

ten - go youn o - ji - to dea - gua quea

42

pun - ta de - re - choal ai - re y cuan - do no hie - re ma - ta.

47

Pa - rael zo - pi - lo - te ne - gro quean - da ron - dan - do tu ca - ra

ARRURRU

Carlos Gómez Barrera

d=52 *p tempo*

Voz

Piano

mf *rall.*

A - rru

rru lin-do que-ru - bín, a - rru ru sol de mie-xis - fir, a rru -

p tempo

rru duer-me pe - que - ñín dé - ja - me so - ñar en tu por - ve -

poco rall.

nir... Duer - me, pe - que - ño te - so - ro,

mien - tras yo re - zo por ti; hi - jo,

ni jo - yas ni o - - ro, ni po - der ni glo - - ria

quie - ro pa - ra ti... ¡Pa - - dre,

Dios om-ni-po-ten- - te! haz-lo so-la-men - te

hom-bre de ver - dad; dig - - no,

no-bley ge-ne - ro - - so, fuer-tey va-le - ro - - so

rall. - - - -

rall. - - - -

y lle - no dea - mor... a - rru rru lin-do que - ru - bín, a - rru

tempo

rru sol demie-xis - tir, a - rru rru dver-mepe-que - ñín dé-ja-me so-

rall. poco a poco - - -

ñar en tu por-ve - nir...

LECCION DE SOLFEO

Carlos Gómez Barrera

♩. = 40

Piano



Voz

Do mi sol, do mi sol, do mi sol,



re fa la, re fa la, re fa la, mi sol



si, mi sol si, mi sol si, fa la do, fa la



poco rall. - - - - - *tempo*

do, la fa re. U - na vez, o - tra vez, u - na más;

o - tra vez, o - tra vez, sin pa - rar; es - tu - diar, es - tu -

diar, es - tu - diar, re - pe - tí - a la voz de ma - má.

Con los a - ños, al fin com - pren - dí, el va - lor que el es -

tu - dio nos da; el fra - ca - so, el do - lor co - no -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "tu - dio nos da; el fra - ca - so, el do - lor co - no -". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

cí, pe - ro no me de - jé do - ble - - gar...

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "cí, pe - ro no me de - jé do - ble - - gar...". The piano accompaniment continues with similar harmonic support, including some chordal textures in the right hand.

do mi sol, do mi sol, do mi sol, aún re -

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "do mi sol, do mi sol, do mi sol, aún re -". The piano accompaniment continues with harmonic support, featuring a consistent bass line and chords.

sue - nan en mi co - ra - zón; en el cie - lo mi

The fourth system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "sue - nan en mi co - ra - zón; en el cie - lo mi". The piano accompaniment continues with harmonic support, featuring a consistent bass line and chords.

ma - dre ha dees - tar, _____ mas su voz siem-preen mi vi - vi -

1ª

rá. _____ Con los voz siem-preen mi vi - vi - - rá...!

2ª

rit. - - - - - *p tempo*

pp *rit.* - - - - - *p tempo*

pp *poco rall.* - - - - -

ARRULLO

A la Niña del Retrato.

Poema de
ALFONSO DEL RIO
Versión inglesa de
NOEL LINDSAY

Lullaby
For the child in the picture.

BLAS GALINDO

Lento. ♩ = 56

mp dolce

Duér - me - te, mi ni - ña, que la lu - na ya no
Sleep, my lit - tle ba - by, for the moon will soon be

mp *cresc.*

tar - da, y te va a tra - er un lu - ce - ro a - zul;
co - ming; And she'll bring to you a star of brightest blue;

poco *p*

mf

un cas - ca - - bel. Un cas - ca - - bel
 A ratt - le too, a rat - tle too to

mp cresc. *mf*

que en tus ma - nos bri - lle y que mú - si - ca cin - ti - le,
 shine bet - ween your fin - gers and to make you sparkling mus - sic

mf

y pa - ra tus sue - ños to - dos los an - he - los de e - - se mun - do de qui -
 And for your dreams all the love - li - est de - sires from that land of
sempre in tempo

mf *senza dim.* *rall.*

me - ras del que ja - más que - re - mos re - tor - nar.
 fan - cies from which we ne - ver wil - ling - ly re - turn.

mp *senza dim.* *rall.* *più rall.* *mf*

mp

Duér - me - te; mi ni - ña, que la lu - ' na ya no tar - da,
 Sleep, my lit - tle ba - by, for the moon will soon be co - ming;

p *poco*

mp *p cresc.* *mf*

y en su cla - ri - dad te co - bi - ja - rá. Duér - me - te ya,
 And her light will shed a blanket on your bed. Sleep, ba - by, sleep,

p *p cresc.* *mp*

mp *p*

lin - do bo - - tón. Duér - me - te, mi ni - ña, que ve -
 sweet lit - tle bud: Sleep, my lit - tle ba - by, for all

pp *rall.*

lán - do - te en tu cu - na que - da rá mi a - mor.
 night a - bove your cra - dle my love will keep its watch.

ppp *ppp rall.*

MADRE MIA, CUANDO MUERA

When I Die, my Mother

Versión española de
RUBEN M. CAMPOS
de un texto tradicional nahuatl.
Versión Inglesa de
NOEL LINDSAY

$\text{♩} = 84$ *mf* $\text{♩} = \text{sempre}$

Ma - dre mí - a, cuan - do
When I die, my mo - ther.

mue - ra, cuan - do mue - ra
when I die, my mo - ther,
se - púl - ta - me en el ho -
Then lay me to rest - be -

1. *rallentando* *a tempo*

gar, se - púl - ta - me en el ho - gar. Ma - dre
neath the hearth stone, mo - ther of mine. When I
a tempo

2. *rallentando* *a tempo*

gar mine: *f* yal ha - cer el pan, es - pe - ra y por
 When you bake the bread, re - mem - ber me and

rallentando *mf*

mp ced. pochiss. *a tempo*

mí — pon - te a llo - rar, yal ha - cer el pan, es -
 weep a - while for your son; When you bake the bread, re -

p ced. pochiss. *mf*

poco a poco meno mosso

pe - ra y por mí — pon - te a llo - rar,
 mem - ber me and weep a - while for your son:

p poco a poco meno mosso

mf *dim.*

y por mí — pon - te a llo - rar.
 And weep a - while for your son.

mf *psub.* *dim.*

come prima *mf*

Y si u - no en sa -
And if an - y - one

come prima

p *(p)*

ber se em - pe - ña, en sa - ber la
ask you, and if a - ny ask The

poco

cau - sa de tu pe - ñar, la cau - sa de tu pe -
rea - son why you should weep, the rea - son why you should

p sempre

1. *rallentando* *a tempo* 2. *rallentando* *a tempo*

nar, y si nar, di - le
weep; And if weep; Tell him
a tempo *a tempo*

rallentando *rallentando*

p *poco*

que ver - de es la le - ña y que el hu - mo te ha - ce llo -
 that the wood is green and that the smoke gets in - to your

mf

mp ced. pochiss. *a tempo*
 rar, di - le que ver - de es la le - ña y que el
 eyes, Tell him that the wood is green and that the

p ced. pochiss. *a tempo* *mf*

poco a poco meno mosso *mf*
 hu - mo te ha - ce llo - rar, y que el
 smoke gets in - to your eyes. that the

p poco a poco meno mosso

morendo
 hu - mo te ha - ce llo - rar.
 smoke gets in - to your eyes.

p sub. morendo

CARLOS JIMENEZ MABARAK

SEIS CANCIONES PARA CANTAR A LOS NIÑOS

Textos de CARLOS LUIS SAENZ E.

DIN DON

Allegro *mp*

VOZ

PIANO

Allegro
mp staccato

A la me-dia no-che, din,
don, va el duen-de en un co-che, din, don, va el duen-de en un co-che que li-ra un ra
-tón. Din. Don. Din. Don.

cresc.
cresc. *sfz*
ten.

meno mosso

f
Es el, duen - de ne - gro, ne - gro, de car - bón,
meno mosso

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of *meno mosso*. The piano accompaniment also starts with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

a tempo
mp *cresc.*
din, don, din, don, que a ve - ces nos muer - de en el co - ra -
a tempo
p *mp* *cresc.*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a tempo marking of *a tempo* and a dynamic of *mp*, with a *cresc.* marking. The piano accompaniment has a dynamic of *p* and *mp*, also with a *cresc.* marking. The key signature and time signature remain the same.

- zón, que a ve - ces nos muer - de en el co - ra -
f
f

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic of *f*. The piano accompaniment has a dynamic of *f*. The key signature and time signature remain the same.

dim.
- zón, din, don, din, don.
dim. *pp*

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic of *dim.*. The piano accompaniment has a dynamic of *dim.* and *pp*. The key signature and time signature remain the same.

LA CASA

Moderato

VOZ

PIANO

Moderato

p

p

Cl - ra es mi ca - si - ta con sus seis ven - ta - nas don - de el sol des -

- pier - ta ma - ña - na a ma - ña - na. *cresc.* ¡Qué a - le - gría su te - cho

cuando el sol le da *f* y en - tre los na - ran - jos a - lum - bra su *Allarg. - - - e dim*

ten. *col canto* *dim.*

pazl *a tempo*
p *dolcissimo*

Detailed description: This system shows the beginning of a musical piece. The vocal line starts with a whole rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex texture with many accidentals and slurs. Dynamics include *p* and *dolcissimo*. The tempo is marked *a tempo*.

p
 Las pa - re - des nue - vas de ma - de - ra son, hue - len to - da -

Detailed description: The second system continues the vocal line with the lyrics "Las pa - re - des nue - vas de ma - de - ra son, hue - len to - da -". The piano accompaniment provides harmonic support with various chordal textures. The dynamic is marked *p*.

cresc.
 - ví - a con hon - ra - do o - lor. Mi pa - dre y mi ma - dre lí - cie - ron mi ho -

cresc.

Detailed description: The third system continues the vocal line with the lyrics "- ví - a con hon - ra - do o - lor. Mi pa - dre y mi ma - dre lí - cie - ron mi ho -". The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern. Dynamics include *cresc.* and *cresc.*.

mf *mp dim.* *rall.* *p*
 - gar, mi ca - si - ta lin - da, lin - da de ver - dad.

mf *mp dim.* *p* *col canto* *pp*

Detailed description: The fourth system concludes the vocal line with the lyrics "- gar, mi ca - si - ta lin - da, lin - da de ver - dad.". The piano accompaniment includes a section marked *col canto*. Dynamics include *mf*, *mp dim.*, *rall.*, *p*, and *pp*.

LA VIEJA INES

Allegro

VOZ *mf* Ton, ton. ¿Quién

PIANO *mf staccato*

es? La Vie-ja I - nés con las pa-tas al re - vés... que trae un ca-nas - to de -

ga - tos y - que los da muy ba - ra - tos; que le mer - quen u - nos

tres y que los da a tres por seis: que son ga - li - cos mo -

p *cresc. - -*

p *cresc. - -*

f *mf*

f *mp sub. cresc.*

mp

-ris - cos to-dos con los o - jos biz - cos; que le hágan la ca - ri - dad

f *mp* *cresc.* *f* *mp*

allarg. un poco *a tempo*

si se la quie-ren ha - cer, que en su ca - su - cano hay dul - ce y no ha to - ma - do ca -

col canto *a tempo*

dim. *p stacc.*

-fé y ha an - da - do to - da la vi - lla con sus pa - tas al re - vés...

sfz *leggiero*

re *Meno mosso, quasi recitativo* *a tempo* *sfz*

¡Ay, ——— que le comprendo los ga - tos a la po - bre Vie - ja I - nés!

Meno mosso *a tempo*

f *p sub.*

RON - RON

Animato

VOZ

PIANO

mf

p

Cuando be - be

p sub.

le - che, ra - bi - to pa - ra - do; si le so - bo el

f

p sub.

lo - mo, ron - ron ron - ro - rean - do;

cresc.,

First system of a musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "y el muy don bi-". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *f* (forte) is present above the vocal line.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "- go - tes" and "duer - me en los te - ja - dos.". The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns. A dynamic marking of *f* is visible in the piano part.

Third system of the musical score. The piano part features a *p sub.* (piano subito) marking. The vocal line has a rest. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes.

Fourth system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics "Y el muy don bi - go - tes" and "duerme en los te - ja - dos.". The piano accompaniment features a *sfz* (sforzando) marking and a dynamic marking of *f*. The system concludes with a double bar line.

EL NIÑO AZUL

Adagio *mf*

VOZ

Ca - yó u - na es - tre - lla, ma - dre mí - a,

PIANO

mf

to - dos la fui - mos a bus - car. Del pra - do a -

p

cresc.

- zul, dou - de co - rri - a, yo, Ni - ño a -

f

cresc.

dim. *p*

- zul, lle - gué a es - te um - bral.

sfz *dim.* *p*

mf

Eu - tré ca - lla - do; tú dor - mí - as

mf

y a - guar - dé tu des - per - tar; por que la es -

sfz *Psub.*

Psub.

- tre - lla, ma - dre mí - a, es la que

mp

mp

bri - lla en tu mi - rar, en tu mi - rar.

P rall. --- pp

rall. ---

p p pp

EL ALACRAN

Un poco agitato

VOZ

PIANO

f

sfz

f

sfz

poco rit.

a tempo

dim.

p

f

poco rit.

sfz

dim.

- crán!

¡Por a - lí val

¡Por a - lí val

8

poco rit.

sfz

dim.

a tempo
mp

¡Cui-da - do, que su poi - zo - ña - pue-de tu lengua a-nu-

a tempo
p *mp*

The first system of the musical score consists of a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics '¡Cui-da - do, que su poi - zo - ña - pue-de tu lengua a-nu-'. The piano accompaniment features a 3/4 time signature and includes triplets and dynamic markings of *p* and *mp*.

cresc. poco a poco

- dar! ¡Por a - lí val! ¡Por a - lí val!

cresc. poco a poco

The second system continues the musical score. The vocal line has a rest followed by the lyrics '- dar! ¡Por a - lí val! ¡Por a - lí val!'. The piano accompaniment continues with a *cresc. poco a poco* instruction and features more triplets.

Mi-ra bien ba - jo la te - ja, no lo de - jes es - ca -

The third system shows the vocal line with the lyrics 'Mi-ra bien ba - jo la te - ja, no lo de - jes es - ca -'. The piano accompaniment includes a fermata over a chord in the right hand and continues with a *cresc. poco a poco* instruction.

- par. ¡Por a - lí

The fourth system concludes the page with the vocal line having a rest followed by '- par. ¡Por a - lí'. The piano accompaniment continues with a *cresc. poco a poco* instruction and features a final triplet.

Meno mosso

ff

val ————— A - quí es - tá, ————— co - mo cuer - da de re - loj que se a -

Meno mosso

ff

- ca - ba de en - rro - llar. ————— A - quí es - tá.

Allargando

Allargando

sfz

diminuendo poco a poco

p Adagietto

¡Quién lo ve tan quie - te -

Adagietto

p

f Tempo I

- ci - to a es - te se - ñor a - la - crán!

Tempo I

f

sfz

Cinco Canciones de Niños

Five Songs of Childhood

García Lorca*

English version by

Claire Soecenski and Erminie Huntress

Silvestre Revueltas

El Caballito The Little Horse

Allegretto $\text{♩} = 112$

Piano

The piano accompaniment for the first system is written in treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final notes.

Voice

The vocal line and piano accompaniment for the first system. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps. The lyrics are: "Ca - ba - lli - to que un - ci - doal ca - rro co - rres, / Lit - tle horse who runs so spright - ly, draw - ing the cart,". The piano accompaniment is in treble and bass clefs, matching the first system. The system concludes with a fermata over the final notes.

The vocal line and piano accompaniment for the second system. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps. The lyrics are: "Ca - ba - lli - to que un - ci - doal ca - rro co - rres, / Lit - tle horse who runs so spright - ly, draw - ing the cart,". The piano accompaniment is in treble and bass clefs, matching the first system. The system concludes with a fermata over the final notes.

*Words used by special permission

Copyright, 1945, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U.S.A.

ritenuto

Di-me tú pa - ra que bri - lle, Di-me tú.
 Tell me why your coat shines bright-ly, Tell me why.

a tempo

Ca - ba-lli - to que un - ci - do al ca - rro co - rres, Ca - ba-lli - to que un -
 Lit - tle horse who runs so spright-ly, draw - ing the cart, Lit - tle horse who runs so

a tempo

ci - do al ca - rro co - rres, Di-me tú pa - ra que bri - lle tú
 spright-ly, draw - ing the cart, Tell me why your coat is shin - ing so

Meno mosso (quasi lento)

pe - lo tan - to, _____
ver - y bright - ly, _____

Co - mo te las com - po - nes, _____
Come, tell me how you do it, _____

mf

co - mo? _____ Su - dan - do, su -
pray tell. _____ From sweat - ing, from

p

dan - do, su - dan - do. _____
sweat - ing, from sweat - ing. _____

Las cinco horas

The Five Hours

Allegro ♩ = 126

Voice

f molto staccato e marcato

A la u - na, a la u - na,
One is strik-ing, one is strik-ing;

Piano

ff

sf sf sf sf

molto stacc. e marc.

sa - le la lu - na, sa - le lu lu - na. A las dos,
Moon is a - ris - ing, moon is a - ris - ing. Clock strikes two,

A las dos,
clock strikes two; sa - le el sol Sun comes through, sa - le el sol. Clock strikes three,
A las tres, clock strikes three,

a las tres, sa-leel buey, sa-leel buey. A las cua-tro,
 clock strikes three; Ox comes out, ox comes out. Four is strik-ing,

The first system of music features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *sf* and *f*, and includes a fermata over a measure in the second system.

a las cua-tro, sa-leel ga-to, sa-leel ga-to. A las cin-co,
 four is striking; Cat is wak-ing, cat is wak-ing. Five is strik-ing,

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *fff* in the upper staff and *sf* in the lower staff. It also features a fermata over a measure in the second system.

Presto

a las cin-co Pe go un brin-co.
 five is strik-ing, Then I jump up!

The third system of music is marked *Presto* and includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *f* and *sf*, and features a fermata over a measure in the second system. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

Canción tonta

Nonsense Song

Andante $\text{♩} = 76$

Voice

p

Ma - má yo quie-ro ser de
Ma - ma, can't I be made of

Piano

pp

rall. *a tempo* *3* *rit.*

pla-ta. sil-ver?
Hi - jo, ——— ten-drás mu-cho fri - o.
My child, ——— how cold you'd be feel-ing!

rall. *a tempo* *3* *rit.*

a tempo *rit.*

Ma - má yo quie-ro ser de a - gua.
Ma - ma, can't I be made of wa - ter?

a tempo *rit.*

a tempo *rit.*

Hi - jo, ————— ten - drás mu - cho fri - o.
My child, ————— how cold you'd be feel - ing!

rit.

più lento *ppp*

Ma - má, bór - dar-me en tu al -
Ma - ma, sew me in your

più lento

pp

molto rit. *mf*

moha - da. ¡E - so si! ¡A - ho - ra mis - mol! —
pil - low. That I can, right at this mo - ment. —

molto rit.

mf *pp*

Canción de Cuna

Cradle Song

Poco lento ♩ = 60

Voice

The first system of music features a Voice staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fermata over the first measure. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

mf

Duér-me-te cla - vel, qu'el ca -
Sleep, my blos-som, sleep, For the

The second system continues the musical score. The voice part has a treble clef and includes a fermata over the first measure. The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment and chords. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

ba-llo no quie - re be - ber.
horse of your dreams will not drink.

Duér-me-te ro - sal qu'el ca -
Sleep, my rosebud, sleep, For the

The third system continues the musical score. The voice part has a treble clef and includes a fermata over the first measure. The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment and chords. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

1. 2.

ba-llo se po-ne a llo-rar.
horse is be-gin-ning to weep.

Meno mosso *p-ppp* *molto ritenuto*

p-ppp *molto legato* *molto ritenuto*

Duér-me-te cla-vel, qu'el ca-ba-llo no quie-re be-ber.
Sleep, my blos-som, sleep, For the horse of your dreams will not drink.

Duér-me-te ro-sal qu'el ca-ba-llo se po-ne a llo-rar.
Sleep, my rose-bud, sleep, For the horse is be-gin-ning to weep.

ppp

Duér-me-te cla-vel, Duér-me-te ro-sal.
Sleep, my blossom, sleep, Sleep, my rosebud, sleep.

ppp

El Lagarto
Mr. and Mrs. Lizard

Poco lento $\text{♩} = 76$

Voice

Piano

El la -
Mis - ter

gar - toes - tá llo - ran - do. La la - gar - taes - tá llo - ran - do.
Liz - ard, he is weep - ing, Mis - sus Liz - ard, she is weep - ing.

(9)

El la - gar - toy la la - gar - ta con de -
 Oh, the liz - ards, the poor liz - ards, With their

lan - ta - li - tos blan - cos Han per - di - do sin que - rer sua -
 ti - ny, spot-less a - prons, They have lost their wedding rings, The

Meno mosso

ni - llo de des - po - sa - dos.
 rings that they gave in mar - riage.

mf

¡Ay ————— *sua - ni - lli - to de plo - mol* ———
 Ah, ————— they were lead-en rings on - ly, ———

ritenuto

Ay ————— *su a - ni - lli - to plo - ma - dol* —————
 Ah, ————— they were lead - en rings on - ly. —————

ritenuto

pp

a tempo

a tempo

Un cie - lo grandey sin gen - te mon - taen su
 Heav - en is emp - ty and cloudless, Birds are ap -

glo - bo a los pá - ja - ros. *El sol, ca - pi - tán re - don - do* *Ue - vaun cha -*
 proach - ing the fir - ma - ment; The sun is a ro - tund cap - tain, Wear - ing a

pp

5

le - co de ra - so. ¡Mi -
glis - ten - ing waistcoat. The

pp

molto rall.

rad - los que viejos son! ¡Qué vie - jos son los la - gar - tos!
liz - ards look ver - y old, How old these poor liz - ards can be!

molto rall.

Molto meno mosso

¡Ay! _____ có - mo llo - ran y llo - ran, _____
Ah, _____ they are weep - ing and weep - ing, _____

ppp

¡Ay! _____ ¡Ay! _____ có - mo es - tán llo - ran - do!
Ah, _____ ah, _____ see them weep - ing, weep - ing. _____

ppp

JICARITA

TINY CHALICE

BLAS GALINDO

English words by
MARION FARQUHAR Allegretto

Palabras de Alfonso del Rio

Canto *mf*

Ji - ca - ri - ta ji - ca - ri - ta ji - ca -
Ti - ny chal - ice ti - ny chal - ice ti - ny -

Piano *p*

ri - ta de Mi - choa - cán, si me en - cuen - tro mis a -
chal - ice so clear and bright, my true love, if I can

f

mf

mo - res a - gua cla - ra en tí be - be - rán. Ji - ca -
find one, shall have wa - ter in you eve - ry night. Ti - ny

tí be-be-rán. — Ji - ca - ri - ta ¿cuan - do te hi - cie - ron que
 you eve-ry night. — One who made you may have con-cealed or, may
 mak-er, may - be, con-ceal or may -

mf

Fine

no te die - ron un se - cre - to? si lo sa - bes — ji - ca -
 have re-vealed a ma - gic se - cret. If you know it, — Ti - ny
 be re-veal a ma - gic se - cret?

p

ri - ta — haz que se - a mia - mor fe - liz. Ji - ca - líz. Ji - ca -
 chal - ice, — will you bring my true love de - light? Did your light. Ti - ny

D.C.

man
de Clara
Succesos

A Clara.

3 Poemas de González Martínez

I NOCTURNO DE LAS ROSAS

(Nocturne of the Roses)

Poema de Enrique González Martínez

Manuel M. Ponce

Andante (♩ = 54)

CANTO

Tres ro - sas en el án - fo - ra de di - ver - so ma -
 Three ro - ses in this am - pho - ra, of va - ried

PIANO

tiz dei - gual be - lle - za ——— Oh, do - lor ——— Oh, re -
 hues, a - like in beau - ty ——— Oh - - - sor - row Oh re -

cuer - do, Oh, es - pe - ran - za!
 mem - brance Oh - - - ho - pe

rall.

f

rall.

p subito

El per-fu-me de an-ta-ño me en-ve-ne-na... ¿Lue-go el do-lor no ma-ta?
The per-fum of yes-ter-day, it poi-sons; does death ne-er come with sor-row?

So-llo-za el árbol en las ho-jas se-cas. Vi-da de ses-pe-li-fé, doomed to de-
the tree a-mindst those autumn leaves is sob-bing

ra-da por-qué si na-da es-pe-ras a-tis-bas por la no-che en la ven-spa-ir if thy wait-ing is hope-less, why lin-ger through the night be-side the

ta-na?... ¿Quien es el que gol-pe-a? ma-jan-does ta el mar-ti-llo de la ta-win-dox? Hark who may be rap-ping? the ham-mer on my latch Y hear it

da - ba en la no - che si - nles - tra *p* lentamente
 Kno - cking in the si - nis - ter night - - - - - Vo - ces de a -
 Ye - ter - day's

yer la pe - na que sea - gran - da in - som - nio vi - gi - lan - te de la es -
 voice and the in - creasing sor - row the weary, sleepless watch - ing here and

pe - ra. Tres ro - sas en el an - fo - ra de di - ver - so ma -
 mai - ting. Three ro - ses in this am - pho ra of - va - ried

tiz dei - gual be - lle - za.
 hues, a - like in beau - ty.

II ONDA (Wave)

Poema de
Enrique González Martínez

Manuel M. Ponce

Allegretto vivo (♩. = 68)

CANTO

p

Es - tea - rro - yo te
This brook un winds its

PIANO

pp

p

naz que de - sen - vüel - ve su cin - ta a - zul des - de la
a - sure rib - bon from yon - der ba - re rock, cease - less and

ro ca vi - va, era a - yer na - da
per - se ve - ring yes - ter - day it - was

mas a - gua fur - ti va,
on ly fur - tive wa - ter,

Red.

* Red.

* Red.

* Red.

*

hoy es - pe - ran - za en fu - ga que no
 now be - come flee - ting hope, fast dis - ap -

vuel - ve Su tri - no de cris -
 pea - ring Its crys - tal trill once

mf

p

tal era una extra - ña voz sin sen - ti - do va - cui - dad so -
 seemed a curious voice in mys - te - ry shrow - ded, mea - ning - less and

cresc. e animando

no - ra hoy sa - be lo que can - ta y lo que
 hol - low, now it knows what it sings, why it is

f *poco rall.* *a tempo*

col canto

dim. e rall.

llo - ra y co - men - tael do - lor de la mon -
 wee - ping and can tell us a - bout the moun - tain's

dim. e rall. molto

- molto *a tempo*

ta - ña.
 scr - row

rall.

TEMPO I

p

A cie - gas de su
 Though on - ly yes - ter -

rum - boy de su suer - te a - yer cru - za - bael a - re -
 day, blind to its fate, the san - dy so - il if was

nal va - cí o Hoy sien - te
pe ne - tra ting to - day it

mie - do de lle - gar al ri - o
is a - fraid to reach the ri - ver

Y pre - sa - gia los ma - res de la muer - te.
and foretel - ls the seas of death a - wai - ting

rit. molto *a tempo*

rit. col canto

rall. *pp e più mosso* *p*

III LA DESPEDIDA (Fairwell)

Poema de
Enrique González Martínez

Manuel M. Ponce

CANTO *Sostenuto espressivo* *p*

No ha de be-sar - me en la an-gus -
I shall not - - know - - her - - em

PIANO *p*

tia - da ho - ra de mi tran - ce mor - tal y se - rá en va - no que bus - que
brace in my last hour of an - guish, of pain and as an - xious - ly as I now seek

cresc.

ed animando

la ca - ri - cia de tu ma - no con el a - fán con que la bus - ca -
the ca - ress of her hand I'll seek it then; but it will be in

ed animando

ho - ra se - rá el mo - rir co - mo dis - tan - te au -
vain - - - and de ath will seem - - - like the dis - tant

dim. p *rall. poco*

ro - ra per - di - da en sue - ños Sen - ti -
 dawn - - - a mis - tic dre - an Oh - - -

calmo

ré - cer - ca - no el le - ve so - plo de un sus - pi - ro her - ma - no o la fi -
 I will feel the faint breath of a bro - ther - ly sigh near me, that fi - lial

pp

rall.

lial de - so - la - ción que llo - ro. Su
 grief and hear those mourn - ful cries - - - But

rall.

Andante

be - so, no... la trá - gi - ca a - mar - gu - ra de su úl - ti - mo mi - rar
 not her kiss the tra - gic bi - tter - ness of that... last look in her eyes

en mi per - du - ra ca - da vez más te - naz y más a - den - tro.
 re main for e - ver al ways deeper - - - fir - - mer with in me.

Piú lento

p molto espress.

A - que - llos o - jos de pa - lo - ma he - ri - da se - lla - ron
 Her sad eyes like those of a dove when woun - ded sealed our su -

pp col canto

Red. * Red.

la su - pre - ma des - pe - di - da per si no hay o - tro
 preme fair - well, with that last gree - ting should ther be no o - ther

pp

Red. * Red.

via - je ni o - tro en - ouen - tro.
 vo - yage no o - ther mee ting.

p m.g. rit.

Red.

Para Lupe M. de Ortega

El Tecolote (The Owl)

DANIEL CASTAÑEDA

SILVESTRE REVUELTAS

Allegro moderato

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes and a second ending. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

The second system continues the piece, starting with a circled '1' above the first measure. It features similar melodic and accompaniment patterns to the first system, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand includes a triplet of eighth notes and a second ending. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

The third system continues the piece, featuring similar melodic and accompaniment patterns. The right hand includes a triplet of eighth notes and a second ending. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

The fourth system begins with a circled '2' above the first measure. The right hand has a melodic line with lyrics: "Yes - ta - ba la - te que" and "A heart is beat - ing and". The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic starts at mezzo-forte (*mf*) and then changes to forte (*f*) with a *dim.* (diminuendo) marking. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

There is a superstition in Mexico that an Indian dies when an owl sings.

la - te, — Co - mo quien nas - cain un gui - ro — Un - co - ra -
 beat - ing, — Rasp - ing like gourd's be - ing sha - ken, — An - ger in -

zón — de ran - che - ro. —
 flames — the ran - che - ro. —

molto dim.

③

Por que de a - mo - res dis - cu - ta. su crio - lla con un
 For he's dis - cov - ered his cre - ole, — Has left his ~~native~~ *language*

④

— ji - ne - te. —
 — a - horse - man. —

⑤

Vuel-tay vuel-ta la pul se-ra, — De co ru les y cha-qui-ra, —
 How he twists and twists his brace-lets, — Bands of gaud-y beads and cor-al, —

mf

⑥

Es-ta-ba ju-ra que ju-ra, — Su crio-lla con un -
 He mut-ters cure up-on curs-es, — She's left him to lave —

jin-e-te. —
 a horse-man. —

f

⑦

Y mien-tras la-te que la-te, — El co-ra-zón del ran-
 His heart is beat-ing and beat-ing, — Yet through it all the ran-

che-ro, re-cuer-da que es indio pu-ro.
 che-ro Re-calls the man is an In-dian.

Poco-meno-mosso

Y so-loes pe-ra, En-des
 And so he's hop-ing, As his

qui-te, Que le can-te el te-co-lo-te.
 ven-geance, That the owl will soon be sing-ing.

dim. rit. dim.